

Dédicaces

A MES CHERS PARENTS

Aucune dédicace ne saurait exprimer mon respect, mon amour éternel et ma considération pour les sacrifices que vous avez consenti pour mon instruction et mon bien être. Je vous remercie pour tout le soutien et l'amour que vous me portez depuis mon enfance et j'espère que votre bénédiction m'accompagne toujours.

« HADJILA SMAIL S TUŸZI N LA3MER-NWEN »

A la mémoire de mon frere « md oulhoucine » et tous les martyres du printemps noir

A MES CHERS ET ADORABLE FRERES ET SŒUR AUSSI LEURS
CONJOINTS

« Mouhend, flora, ouahcen, kaissa, rabe, hafid, boukhalfa, sonia »

À MES CHERS PETIT S NEVEUX ET NIECES

« Said, tafsut, boussa3d, faouzi, djidji, houria »

À TOUT LE PERSONNEL DU DEPARTEMENT AMAZIGH

« Enseignants, secrétaires, adjoints, gardiens, femmes de menages »

À MES AMIS DE TOUJOURS À MES AMIS DE TOUJOURS

« B. ch boualem, ayad boukhalfa, K. ali, H.yacine C.tarik nacime kaci, hamza
O.A, L. salem, mahfoud MHF, brahim.Y meriem titic,lyly,Kah...

A TOUT LES ARTISTES AVEC QUI J'AI TRAVAILLÉ

« Ould Kaci ahcen, Saleh Houche, Hamza Boukir, Tarik Nait Kaci, Mouloud Amoura, said tagri et autres les personnes qui ont participé a l'élaboration de ce travail »

LAMARA BOUALEM

Remerciements

J'offre premièrement de sincères et chaleureux remerciements à mon directeur de recherche, M. Boukherrouf Ramdane. Le mérite d'un mémoire appartient certes à l'auteur, mais également à son directeur qui l'encadre. Dans mon cas, mon directeur a été d'un soutien et d'une attention exceptionnels. La confiance qu'il m'a accordée ainsi que le soutien moral qu'il a manifesté à mon égard m'ont permis d'accumuler des expériences professionnelles et personnelles marquantes qui font de moi une personne grandie

Je tiens aussi à adresser mes remerciements à ma famille, et plus précisément à ma mère et mon père qui m'ont toujours soutenus et poussés à continuer mes études. Ce présent travail a pu voir le jour grâce à leur soutien

Un remerciement spécial à mon ami AYAD Boukhalfa qui m'a informé et mis sur le chemin de ce programme d'étude

Je souhaite également remercier Houacine Mourad qui m'a donné le premier ouvrage dès mon arrivé a la faculté, Nait Chaabane Takfarinas pour ses conseils et ses documents, Mouzarine Ghania pour ce qu'elle m'a donnée d'informations et documentations sans oublier Monsieur Chemakh said pour ses orientations et tous les professionnels et amis, qui ont bien voulu répondre à mes différentes questions sur le domaine dans le but de permettre la facilité de l'élaboration de ce travail, je remercie les membres de
CLDCA

LAMARA BOUALEM

Sommaire

Introduction générale

Chapitre I : Le genre du discours théâtral : naissance et évolution

Chapitre II : L'émergence du discours théâtral kabyle

Chapitre III : Analyse discursive des données du corpus

Conclusion générale

Bibliographie

Annexes :

-Résumé en tamaziyt

-Corpus

Introduction

La conquête française et les profonds bouleversements qu'elle entraîna eurent des incidences très nettes sur le champ de la littérature amazighe (kabyile) : certains genres, sans avoir totalement disparus se sont essoufflés ; c'est le cas du conte, des chants rituels, proverbes, comptines. Ces genres, bien qu'ils soient encore vivants, sont aujourd'hui très peu productifs. En réalité dans ces profonds bouleversements, seule la poésie a réellement survécu ; elle a réussi à traduire aussi bien la violence du choc colonial que les profondes mutations qui s'ensuivirent. Les Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura collectées par Hanoteau (1867) sont une véritable chronique de la conquête vue par les Kabyles ; quant à Si Mohand, le poète errant, il rendit compte avec fidélité de la période qui fut perçue par les Kabyles comme la fin d'un monde (Dhbia Abrous, 2004)

L'appropriation de l'écrit par les élites autochtones formées à l'école est l'une des résultats et conséquences indirectes de la conquête française ; cette prise donna naissance à une littérature écrite. L'apparition de cette littérature fut un processus long et compliqué : entre la Méthode de langue kabyle de Saïd Boulifa en (1913) et le premier roman – Asfel de Rachid Aliche – paru en (1981). Les premiers instituteurs, comme Boulifa, Ben Sedira..., malgré qu'ils n'avaient pas produit des textes littéraires mais ils avaient produit à l'écrit des textes ethnographiques ; ils avaient aussi fixé des textes de littérature orale (ce fut le cas des poèmes de Si Mohand collectés et publiés par Boulifa),

Belaïd Aït Ali le premier auteur de textes littéraires écrits ; celui-ci, mort brusquement à 39 ans en 1950, fut l'auteur d'un seul ouvrage que le Fichier de Documentation Berbère (FDB) publia en 1964 sous le titre : Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan. Cet ouvrage est en réalité un recueil de poèmes (isefra), de contes (timucuha) et de "nouvelles" (amexluḍ). Les textes figurant sous la rubrique amexluḍ (mélanges) s'apparenteraient à ce que l'on pourrait appeler des scènes de la vie quotidienne en Kabylie, une version anticipée et écrite en kabyle de Jours de Kabylie de Mouloud Feraoun. Amexluḍ signifie "mélange" d'éléments divers; la difficulté d'une dénomination précise rend bien compte du caractère nouveau de ce genre, c'est pourtant ce genre difficile à dénommer qui préfigure ce que seront les nouvelles formes de production littéraire écrite. Analysant cette situation de transmission, Paulette Galand-Pernet écrira:

« Ce que prouvent Boulifa et Belaïd Aït Ali, c'est qu'une œuvre de longue haleine est possible. Si l'on n'a encore vu paraître aucun roman en berbère, cela tient à des raisons économiques et sociales et non à un manque de moyens littéraires » (1973 : 318).

C'est le départ des années 1970 qui forme un véritable tournant pour la littérature kabyle qu'elle soit orale ou écrite. La néo-chanson s'est imposée avec des noms tels que Ferhat, Idir, Aït-Manguellet, Matoub Lounès, le groupe Djurdjura... Il s'agit de chansons à textes ; à la différence des poètes traditionnels, les auteurs contemporains écrivent leurs poèmes et la langue de cette poésie moderne tout en réactivant des archaïsmes, des métaphores et des motifs anciens, puise à des degrés divers dans la néologie.

Le théâtre constitue un véritable pont entre l'écriture et l'oralité le théâtre est liée au nom de Mohand-ou-Yahia qui fit œuvre de pionnier à partir du début des années 1970 par ses traductions-adaptations d'œuvres de Brecht, Kateb yacine, Molière, etc .

«On peut désormais parler d'une littérature écrite berbère. Elle est, bien sûr, encore modeste et se constitue quasiment sous nos yeux, mais on ne doit pas perdre de vue dans son évaluation qu'elle est née et s'est développée dans des conditions ex-trêmement défavorables.» (Salem Chaker, 2011 : <https://www.centrederechercheberbere.fr/litterature.html>)

Les recherches portant sur le genre de discours théâtral kabyle et son émergence a fait l'objet de plusieurs recherches académiques. Loin de faire un état des lieux exhaustif, il s'agit simplement de brosser un tableau des travaux exploités dans notre travail. Le mémoire de licence de Belmahdi et Bouindour (2003) mémoire de master sous le thème theatre kabyle : historique, catégorie et morphologie Chemakh (2011) portant sur l'adaptation et l'œuvre de mohia, Laoufi (2012) a consacré son mémoire de magister à la réécriture, traduction et adaptation dans l'œuvre de Mohia et l'étude des personnages des textes de Mohia « Tacbaylit et Si Lehlu » de Mouzarine (2013). Le travail de Bourai(2016), Pour une lecture dramaturgique du texte *Afenğal n lqahwa* de Belaid Ai Ali qui classe ce texte dans le genre théâtral. Les travaux de Hacid (2016, 2019) portant respectivement sur le choix de l'adaptation par Mohia dans la création littéraire et de son œuvre et la relation entre l'œuvre de Mohia et la tradition littéraire kabyle de Salhi (2016).

Le choix de travailler sur le genre de théâtre nous a été dicté par le succès croissant de ce genre depuis des années. Aussi, notre projet sera d'étudier un corpus de théâtre écrit par le premier romancier kabyle des années quarante, un texte littéraire classé comme un genre de théâtre (Bourrai, 2016), et l'autre pièce de théâtre réalisée par un jeune, dramaturge contemporain dans un autre aspect avec plusieurs techniques classée dans le théâtre professionnel.

Notre travail de recherche porte sur l'organisation textuelle du discours théâtral kabyle : *cas de Afenja el Qahwa de Balaid Ait Ali et ccfaya de Hamza Boukir* ». Il est question d'analyser l'organisation textuelle des deux textes en mettant en exergue leur caractéristiques textuelles, et ce dans la perspective de montrer la singularité (Maingueneau, 2004) de chaque auteur dans l'organisation de son genre et l'organisation de discours selon Jean-Michel Adam.

Pour répondre à notre questionnement, nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'organisation textuelle des textes serait le résultat d'une imitation d'une organisation étrangère. Par ailleurs, même si les deux textes sont caractérisés par une organisation globalement identique, les deux auteurs se singularisent en mettant en exergue une organisation individualisée.

Les outils convoqués dans nos approches sont appréhendés en fonction de notre lecture qui vise à mettre en évidence les différents aspects de chaque pièce. Pour ce faire, nous ferons appels aux travaux de ROGER (2000) et les typologies des genres de discours de Maingueneau (2004) pour faciliter la tâche de traitement de notre recherche en mettant en exergue les genres et les sous genres utilisés dans le discours théâtral (une analyse discursive du discours théâtral) et dégager les fonctions du langage dominantes selon l'approche de Jakobson (juin 2003).

Notre corpus est ainsi constitué de deux textes théâtraux :

- le premier texte *afenjal el qahwa* qui est une œuvre littéraire de l'écrivain kabyle Balaid AIT ALI de 19^{ème} siècle (1909-1950) considéré comme un texte à norme dramaturgique qui possède des caractéristiques d'un texte de théâtre (Bourrai, 2016). *Afenjal n lqahwa* se trouve dans la partie

abumexlud « mélange » des cahiers de Belaid ; « La thématique du texte de Belaid Ait-Ali est empruntée à la vie quotidienne des femmes kabyles. Elle met en scène trois femmes en situation d'interaction et d'échange. *Ynima* et *Faïma* donnent des nouvelles et des informations ; *Dehbiya*, qui acquiert les nouvelles, les récompense par le don du café cher et inaccessible. Le titre donné à ce texte n'est à notre sens pas arbitraire. *Lqahwa* était une boisson de luxe à l'époque de Belaid Ait-Ali, vendu en marché noir elle n'est pas accessible à tout le monde » (Bourai, 2016 :45)

- le deuxième texte représenté ccfaya (mémoire) l'œuvre de dramaturge et metteur en scène Hamza Boukir considéré du théâtre contemporain du 20^{ème} siècle cette pièce représentée pour la première fois en octobre 2019 par l'association culturelle tighremt. Cette pièce, qui traite de l'amnésie mémorielle, se base sur quatre personnages, à savoir un médecin, un journaliste, un biochimiste et un artiste, occupant des postes dans des secteurs considérés comme les plus importants de la société. Le but de cette thématique portant sur l'amnésie mémorielle est, selon le metteur en scène, l'occasion de revenir sur l'importance de la transmission de la mémoire et de son histoire, afin de ne pas répéter les erreurs du passé et aussi lutter contre l'amnésie qui est un véritable handicap dans notre société.

Ce corpus présente un double intérêt dans la mesure où les deux textes expriment des réalités socioculturelles et sociaux-politiques, appartenant à la même société lointaine dans le temps: la société kabyle du 19^{ème} siècle et du 20^{ème} siècle.

Notre travail est divisé en trois chapitres principaux :

Le premier chapitre est consacré à un bref aperçu sur la naissance et l'émergence du genre du discours théâtral en mettant en exergue son organisation textuelle (personnages, didascalies, dialogues, etc.)

Le deuxième chapitre est réservé à l'émergence du genre théâtral en Algérie en général et en kabyle en particulier. Il est question de décrire les différentes étapes de son évolution et leurs caractéristiques

Le troisième chapitre est consacré aborde l'analyse textuelle et discursive des deux textes : « Afenjal El qahwa » Balaid Ait Ali et « ccfaya » de Hamza Boukir.

Chapitre I
Genre du discours théâtral : naissance et l'évolution

Nous allons présenter dans ce chapitre le concept du « théâtre » ainsi quelques définitions des différents dictionnaires puis dans quelques lignes, nous décrivons brièvement un aperçu sur l'origine et la naissance de ce genre du discours avant de présenter les genres et les sous genres selon une démarche diachronique.

Dans notre recherche nous essayons de déterminer les caractéristiques d'un discours théâtral sur le plan de la didascalie, des personnages ou bien sur l'énonciation. Pour arriver ensuite à distinguer entre les modalités de la parole au théâtre en mettant en exergue les caractéristiques du monologue et du dialogue pour aborder les notions de de réplique, d'aparté, de la tirade, etc.

Enfin, nous tenterons de décrire l'action dramatique en mettant en exergue son organisation et son déroulement.

1. Les définitions des dictionnaires

Le Littré. *Dictionnaire de la langue française*. Hachette, 2000. P 1668 le définit ainsi :

Le théâtre : du (latin, theatrum), veut dire : édifice, lieu où l'on représente des « Ouvrages dramatiques », ou l'on donne des « spectacles ». Etablissement pour les représentations dramatiques. Mettre une pièce au théâtre, la « faire représenter ». Mettre un sujet au théâtre, en faire une comédie, ou une tragédie. Théâtre, par rapport à ce qu'on joue, c'est-à-dire au « répertoire »

Quant aux autres dictionnaires :

Larousse de la langue française, le définit ainsi :

« C'est le lieu destiné à la représentation d'un spectacle : bâtir un nouveau théâtre, Représentation théâtrale : aimer le théâtre, 3.art dramatique, 4.profession du comédien ou du metteur en scène : se destiner au théâtre, 5.ensemble des pièces d'un pays, d'un auteur, d'une époque : le théâtre de Racine»

Le petit Rober définit le théâtre ainsi :

« Le Théâtre est l'Art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant »

Pour ce qui est du dictionnaire les 100 mots du littéraire :

« Rien de plus répandu que le théâtre, dans toutes les cultures et tous les temps. Issu d'un mot signifiant « regarder », théâtre désigne d'abord le lieu où l'on se place pour jouer (couramment appelé aujourd'hui « la scène »), puis le bâtiment où se trouve celle-ci, et enfin le genre de production que l'on y donne (...) »

Mouzarine dans son mémoire définit le théâtre :

« La notion de théâtre désigne un genre littéraire particulier qui réunit à la fois littérature et spectacle.

On entend par le terme « spectacle de théâtre », dans un sens restrictif : une pièce de théâtre, mais le terme peut aussi couvrir la comédie musicale, l'opéra, la danse, le cirque et le carnaval, le mime, le spectacle de musique ou celui de marionnettes et des fresques historiques.

Ces spectacles visent à provoquer émotion ou réflexion chez les spectateurs. Ils visent le plus souvent à divertir et à transmettre des valeurs morales ou politiques même si certaines œuvres présentent un caractère abstrait. » (Mouzarine : 2013, p.14)

2. Origine du théâtre (naissance):

Le théâtre, est religieux à la source. Il apparaît en Grèce antique d'une cérémonie du culte religieux de Dionysos : (Un des dieux de la mythologie grecque.), puis d'autres Dieux et Héros. « Il renaît au Moyen Age dans les églises puis devant les églises. Il en a gardé un caractère de célébration, de liturgie ou, idéalement, devrait l'avoir gardé. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner de tout ce qui est conventionnel (des jeux de scène à la diction) dans cette manifestation essentiellement symbolique. » (Laoufi : 2012, p.19)

3. Diversités du théâtre :

« Le théâtre est en évolution constante, il se caractérise par des éléments communs : texte, scénario, mise en scène, jeu des acteurs, décor et musique. En plus des autres éléments essentiels de la production théâtrale : les costumes, le maquillage, l'éclairage, les accessoires. » (Laoufi : 2012 ,p.22)

Le théâtre ne prend sa véritable dimension que lorsqu'elle est présentée sur une scène. D'où un certain nombre de caractéristiques qui font la spécificité du théâtre: la présence d'individus évoluant dans un espace à part (la scène avec son décor), se faisant les porte paroles d'un texte tout en se soumettant à la lecture qu'en propose le metteur en scène; tout cela se déroulant sous les yeux d'un public. Il se distingue des autres genres littéraires comme le roman ou la poésie par le fait que l'œuvre ne se réduit pas au texte: il est certes possible de la lire mais de préférence de le produire en représentation.

« De la réunion de tous ces éléments peut naître une impression de réalité dont certains dramaturges ont joué: le spectacle est doté d'une présence et d'une immédiateté qui font inévitablement défaut au texte écrit. Mais, à l'inverse, lorsque l'on assiste à une pièce de théâtre, on peut tout aussi bien être frappé par les inévitables conventions qui accompagnent toute forme de représentation. C'est pourquoi, au théâtre, on trouve des individus qui font semblant d'être d'autres

qu'eux-mêmes (les acteurs) devant d'autres individus qui font semblant de les prendre pour ceux-ci (les spectateurs). Le théâtre serait impossible sans cette illusion partagée. » (Laoufi : 2012, p.22)

4. Fonction et langage du théâtre :

« La fonction du théâtre n'est pas radicalement différente de celle des autres genres littéraires. Le théâtre entend divertir ou convaincre, plaire et éduquer; il représente la réalité, mais soumet celle-ci à une stylisation qui, lui donnant forme et cohérence, la fait accéder au rang d'œuvre d'art. Pour parvenir à ses fins, il dispose d'un langage propre et spécial qui pose des problèmes spécifiques. Ce langage n'est pas seulement celui des mots, mais il utilise aussi celui des gestes et des signes (costumes, décors, mouvements, musique, etc.) » (Laoufi : 2012 ,p.20)

Il ajoute aussi dans la meme page Laoufi sur le langage du théâtre

« Le langage théâtral, de plus, ne peut aller aussi loin que le roman dans la peinture des personnages ou dans la description des situations. Enfin, le langage du théâtre est par nature un langage qui s'adresse non pas au lecteur dans la solitude mais au groupe, à la collectivité. Dans ces conditions quelle doit être sa fonction? Doit-il être au service de la catharsis, ce qui signifie permettre à l'individu de se libérer des passions qui menacent la collectivité en s'identifiant aux personnages malheureux de la tragédie comme nous y invite l'esthétique antique, ou doit-il, à l'inverse, provoquer une prise de conscience de nature critique et politique comme le veulent Brecht et les dramaturges engagés ? » (Laoufi : 2012, p.20)

Le langage Théâtral ou le texte théâtral pas comme le texte dans d'autres genres si on passe une petite vision ou bien si on se met face à un spectacle on remarque que le langage se diffère et se mélange entre le fait de verbal et de non verbal.

4.1. Le verbal

Le texte à dire ou les paroles prononcées par les acteurs, ce sont des dialogues où les acteurs échangent des répliques plus ou moins longues. Le texte à lire ou didascalies

Les didascalies sont les éléments en italique juste à côté du nom d'un personnage.

On les représente traditionnellement ainsi :

« PERSONNAGE (*levant les yeux au ciel*) Ce sont des indications données par l'auteur au sujet de la liste des personnages, des gestes, des intonations, du décor, des costumes... les didascalies sont généralement écrites en italique.

Ces indications scéniques traduisent le non verbal :

4.2. **Le non verbal** : désigne tout échange n'ayant pas recours à la parole. Elle ne repose pas sur les mots (pratiques linguistiques)

- Le décor : ensemble des panneaux et objets qui figurent un lieu sur une scène de théâtre, sur un plateau de cinéma ou de télévision
- Les accessoires : un objet non nécessaire, secondaire
- Les gestes : l'ensemble des actions réalisées par quelqu'un
- Les mouvements : fait d'être en action
- Les sons : sensation perçue par l'oreille
- La musique : technique et art de combinaison des sons
- L'espace : volume occupé par quelque chose
- Les costumes : ensemble des vêtements portés

5. Les grand genres du théâtre

5.1. La tragédie :

5.1.1. Origine du genre

Les origines de la tragédie remontent à la période grecque antique (V^e siècle ACN). D'une structure régulière (prologue, épisode, exode), son dénouement est toujours connu du spectateur que l'issue de la représentation est toujours la mort du héros qui se bat contre le destin qui l'accable, sans pouvoir réellement lutter contre lui. Les sujets des tragédies grecques antiques sont tirés de la mythologie ou de l'Histoire et mettent en situation les grandes interrogations humaines : la liberté, les conflits entre la conscience et les lois humaines, le sens de la vie, mais aussi la tentation d'égaliser les Dieux et les châtements qui en découlent.

On peut citer, comme trois grands auteurs grecs de tragédies : Eschyle, Sophocle et Euripide. (<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>)

5.1.2. Bref historique

« La tragédie naît en Grèce et s'y épanouit avec les oeuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Le modèle antique sera longtemps la référence essentielle et il exercera une influence considérable sur l'histoire du théâtre occidental. Outre les textes qui sont parvenus jusqu'à nous -des 120 oeuvres de Sophocle, seulement sept ont été conservées -, la tragédie grecque a été connue à travers la théorie qu'en formule Aristote dans sa célèbre *Poétique*. Pour lui, la tragédie doit présenter au spectateur des événements qui font naître en lui des sentiments de pitié et de peur par lesquels s'accomplit la

catharsis. A cette fin, elle doit mettre en scène un héros qui sombre dans le malheur. A partir de 400 av. J.-C., la tragédie disparaît en Grèce et si l'on excepte, à Rome, les oeuvres de Sénèque qui exercèrent une influence considérable sur le théâtre anglais, elle ne réapparaîtra pas avant la Renaissance. Au moment où, dans un nouveau contexte religieux, les moralités et les mystères du Moyen Age cessent de séduire, les poètes de la Pléiade se retournent vers le modèle antique et, s'inspirant du théâtre latin, favorisent l'émergence de la tragédie au XVIème siècle. » (Laoufi : 2012, P .21)

5.1.3. Caractéristiques

5.1.3.1. Les personnages

Ils sont de rang élevé, vivent à une époque passée ou dans des pays lointains. Ils s'expriment dans un langage très soutenu et ont des personnalités souvent complexes. Le jeu est très statique et figé. (<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>)

5.1.3.2. Sujets

Ils sont au départ tirés de l'histoire antique et de la mythologie ; on retrouve également quelques sujets bibliques. Par la suite, les pièces vont s'orienter vers des sujets politiques tirés de l'histoire moderne.

5.1.3.3. Thème

Toutes les pièces mettent en scène un thème unique sous différentes formes : l'homme est soumis à son destin qu'il ne peut contrôler et auquel il ne peut échapper ; il lutte en vain contre des forces venant de l'extérieur ou du plus profond de lui-même. La fatalité dirige toute l'action, provoque des situations pathétiques et détermine une fin bien précise, connue d'avance : la mort du héros ou le renoncement.

5.1.4. Forme et structure

Le genre tragique est très codifié, à partir des préceptes énoncés par Aristote dans l'Antiquité (et repris au XVII^e siècle par de nombreux théoriciens comme

Boileau dans son *Art poétique* par exemple). La tragédie a une structure fixe en cinq actes :

La tragédie respecte toujours la règle des trois unités (unités de temps, de lieu et d'action). Elle est toujours rédigée en vers, l'alexandrin étant le mètre classique par excellence.

5.1.4.1. Auteurs

- Pierre CORNEILLE (1606-1684) : *Médée* (1634), *Horace* (1640)
- Jean RACINE (1639-1699) : *Andromaque* (1667), *Bérénice* (1670), *Phèdre* (1677)

C'est avec lui que la tragédie culmine. « Il insiste sur la prédestination du destin humain, conduisant irrémédiablement à la mort. A cela s'ajoute une conception particulière de l'amour » (<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>) : ce sentiment est perçu comme un « démon intérieur » qui ruine l'être et provoque son autodestruction.

Par ailleurs, les personnages sont souvent de rang moyen, parfois de rang élevé. Les sujets sont romanesques, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas tirés de la mythologie ou de l'histoire antique ; parfois certains sont empruntés à l'histoire moderne. Le destin et la fatalité tendent à disparaître pour laisser place à la volonté et à l'honneur du héros : il l'oblige à faire un choix entre deux alternatives et c'est souvent la plus difficile qui est retenue.

Au niveau de la structure, les pièces se composent de cinq actes. La règle des trois unités est respectée, parfois non. On retrouve des éléments de styles familiers dans le langage des personnages, même si l'alexandrin est toujours employé tel qu'il est montré dans le texte le *Cid* de Pierre Corneille (1637).

5.2. La comédie

5.2.1. Origine du genre

Comme la tragédie, la comédie a des origines antiques. Elle s'apparente à la comédie ancienne (le grec Aristophane), qui constitue une satire des personnages importants et de l'actualité, et à la nouvelle comédie (le grec Ménandre – les latins Plaute et Térence) mettant en scène des personnages stéréotypés. :(<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>)

5.2.2. Bref historique

« Le théâtre comique rassemble plusieurs genres : il poursuit la tradition médiévale de la farce tout en reprenant les influences antiques et les influences modernes de la Commedia sostenuta. Au XVII^e siècle, la Commedia de l'Arte remporte de vifs succès ; le genre culmine à partir de Molière, qui mélange, dans ses pièces, comédie antique (influence de Plaute), comédie d'intrigue et Commedia dell'Arte. Le genre va se renouveler au XVIII^e siècle avec Marivaux et Beaumarchais. Au XIX^e siècle, de nombreux écrivains continuent à rédiger des comédies sur le modèle de Molière et des auteurs du siècle précédent ; un genre nouveau apparaît également : la comédie bouffonne (Labiche). Au XX^e siècle, la comédie continue d'exister notamment avec le théâtre de boulevard et le vaudeville. » (<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>)

laoufi dans son mémoire sur l'histoire de la comédie :

« au 17^eème siècle le mot « comédie » désigne toute pièce de théâtre, mais avant Molière elle été considérée comme un genre mineur, auquel les théoriciens ne s'intéressent guère, et qui se trouve frappé d'infamie en raison du statut du rire, réprouvé par l'Église et la bonne société. Dans les années 1630, la comédie en gestation connaît une foisonnante production, mais elle ne parle pas encore d'une voix originale » (Laoufi : 2012, P .21)

5.2.3. Caractéristiques

La comédie se distingue sur plusieurs niveaux. Les personnages-types, de condition moyenne ou populaire, tirés de la comédie latine ou de la *Commedia dell'Arte* : le vieillard amoureux, lubrique et ridicule (Pantalon), le jeune prétendant (Léandre), l'ingénue (Isabelle), le valet intelligent (Arlequin), le soldat fanfaron, le parasite, le « docteur ». A partir de Molière, les personnages seront moins populaires et appartiennent au milieu bourgeois de l'époque. Ils s'expriment dans la langue de leur classe (langage courant ni soutenu ni familier) ; ils appartiennent à des groupes (les médecins, les dévots, les précieuses) ou représentent des modes (les salons) qui sont soumis à la satire.

Par ailleurs, les sujets sont tirés de la vie quotidienne de l'époque et sont identifiables immédiatement par le public, notamment grâce au décor et aux lieux (les appartements bourgeois). De nombreuses intrigues, même si elles s'inscrivent dans une époque bien précises, mettent en scène des situations qui peuvent être transposables à toutes les époques (par exemple, les oppositions entre un maître et son valet renvoient à un rapport plus général entre le dominant et le dominé). Quant au thème, elle met en scène une *critique* des institutions et de certaines personnes de la société qui détiennent un pouvoir sur les autres. Le but est de *corriger les mœurs* par le rire : la comédie veut donner au public un miroir de lui même, pour le faire réfléchir sur des questions graves grâce au comique. Au niveau de la forme, Les comédies se structurent en trois ou en cinq actes (parfois entrecoupés d'intermèdes musicaux) et sont rédigées soit en vers ou en prose. Certaines d'entre elles respectent la règle des trois unités. L'intrigue est souvent ténue et la fin est toujours heureuse.

5.3. Le drame romantique

5.3.1. Origine du genre et historique

Le genre apparaît au XIX^e siècle. Il naît sous l'influence des aspirations littéraires des auteurs épris de liberté et de nouveauté, qui veulent s'opposer aux genres de l'époque classique. A cela viennent s'ajouter des revendications politiques et sociales, héritées de la Révolution française. Le genre n'a pas eu de succès par la suite, surtout à cause des extrêmes difficultés de mise en scène

et de la complexité des intrigues (<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957>)

L'ancêtre du drame romantique est *le mélodrame*, genre qui apparaît un peu avant : il prône le mélange des genres, le rejet de la règle des trois unités, une intrigue romanesque faite de rebondissements et des personnages stéréotypés.

5.3.2. Caractéristiques

Plusieurs niveaux caractérisant ce genre. Ainsi, les personnages sont généralement très nombreux au sein d'une même pièce : ils sont issus de toutes les classes sociales et s'expriment dans le langage de leur condition. Le personnage central, qui donne son nom à la pièce, est un héros romantique (être en marge de la société : volontairement ou non, exilés, proscrit, déclassé...), confronté à un destin contraire et poussé par les forces de sa passion. Les sujets sont empruntés à des grandes questions qui passionnent les gens de l'époque : la Renaissance, l'engagement politique, la condition de l'artiste et son exigence de liberté en matière de création et d'expression, les difficultés sociales, etc.

Par ailleurs, les auteurs veulent représenter la vie et l'Histoire dans leur diversité et leur naturel, mais aussi donner une image de l'époque, tout en refusant les conventions héritées du XVII^e siècle. Quant à la structure, le drame romantique se caractérise comme une liberté d'inspiration et de forme, qui s'oppose radicalement au classicisme. La règle des trois unités est complètement supprimée : l'action se déroule dans des lieux différents, sa durée peut dépasser plusieurs mois ; seule l'unité d'action a été maintenue (toujours une seule intrigue). Les auteurs mélangent également les registres (comique, burlesque, épique, lyrique, tragique...) ainsi que les niveaux de langue.

6. Les sous genres du théâtre

D'autres sous-genres théâtraux existent aussi tel que le drame romantique (qui rejettent les règles classiques et présente la complexité humaine), le drame bourgeois (à visée morale), le vaudeville, le mélodrame et le théâtre de l'absurde

6.1. Le Drame

Le drame est un concept développé par Victor Hugo en 1827 dans la préface de sa pièce, Cromwell. L'effet dramatique, ou le moment dramatique, vise à émouvoir, et à toucher le spectateur en faisant appel à sa sensibilité. L'expression est souvent de perspective bourgeoise. Les personnages sont historiques (rois, nobles souvent déclassés et de simples roturiers). L'époque est antérieure à celle de l'auteur mais limitée aux temps modernes. Les lieux sont multiples et mélangent les décors intérieurs ou intimes et contrastent avec la nature, les jardins et les espaces publics. Le drame romantique est théorique et vise à atteindre plus de vérité par le mélange des genres (tragique et comique) et par le mélange des tons (sublime et grotesque). Ex: Hernani d'Hugo.

<https://www.csus.edu/indiv/g/gunteral/french110/genres.htm>

6.2. Le Vaudeville

Est une forme de comédie du XIXe, bâtie sur une intrigue amoureuse établie sur des quiproquos, des hasards extraordinaires et des rebondissements inattendus. Les personnages sont stéréotypés: le cocu, le mari stupide, le bel homme, la femme légère, l'ingénue etc... Cette forme de comédie révèle la bourgeoisie triomphante et prospère de la fin de siècle. Ces pièces sont très populaires dans les théâtres parisiens aujourd'hui et font souvent les programmes de télévision en France aujourd'hui. Ex: La Puce à l'Oreille de Feydeau.

<https://www.csus.edu/indiv/g/gunteral/french110/genres.htm>)

6.3. Le Drame Bourgeois

Apparaît au XVIIIe où les spectateurs exigent un théâtre plus proche d'eux que ne l'exige la tragédie classique. Ses personnages bourgeois clament le triomphe de la vertu, et expriment des vérités de situation. Le ton pathétique domine pour émouvoir, toucher et faire pleurer mais ne requiert pas forcément la mort du personnage central et que les Corbeaux de Becque.

<https://www.csus.edu/indiv/g/gunteral/french110/genres.htm>)

6.4. Le Théâtre de la Responsabilité

Ce genre reprend les thèmes tragiques pour souligner les problèmes de la liberté des êtres humains. Ce genre est représenté par le texte: Les Mouches de Sartre

6.5. Le Théâtre de l'Absurde

Met en évidence la désintégration de l'intrigue et du discours et souligne l'existence ou la présence des personnages. En Attendant Godot de Beckett représente parfaitement ce genre.

6.6. Le théâtre de boulevard

C'est un genre qui joue sur une intrigue construite autour du triangle femme, mari et amant dans un milieu bourgeois avec des circonstances conventionnelles. Le dénouement est heureux et son expression est "parisienne", bourgeoise ou quelquefois prolétaire. On peut citer : le Père Noël est une Ordure :

(<https://www.csus.edu/indiv/g/gunteral/french110/genres.htm>)

7. Les caractéristiques du genre théâtral

Une pièce de théâtre est destinée à être jouée par des acteurs sur scène, dans un temps limité. De ces contraintes se dégage une écriture proprement théâtrale. À quelles règles un texte de théâtre obéit-il ? Peut-on distinguer différents genres théâtraux

7.1. Le nom des personnages

Le nom des personnages est indiqué au tout début de la page en lettres capitales d'imprimerie. Le texte de théâtre est le seul à indiquer le nom des personnages en scène. C'est ce qui en fait un texte vivant mais aussi plus complexe à imaginer : il donne une voix aux comédiens sans pour autant décrire avec minutie tous les détails du contexte et des décors, malgré la présence de didascalies. Le visuel n'est pas aussi précis que dans un roman : il est ici beaucoup plus

pragmatique. qui prennent la parole ou sont présents sur scène, sont transcrits le plus souvent en capitales d'imprimerie.

« En littérature, le personnage est un être humain représenté dans une oeuvre. Dans ce cas, il peut y avoir plusieurs types de personnages dans un roman ou dans une oeuvre dramatique. Finalement, le personnage littéraire est un être imaginaire sans lequel, une oeuvre ne saurait fonctionner. De ce constat, il apparaît clairement le rôle important que le personnage occupe dans une oeuvre » (Laoufi : 2012, p.98)

7.2. Les didascalies :

Le mot **didascalie** vient du grec *didascalia* qui signifie “instruction.” <https://des-mots-et-des-lettres.com/quelles-sont-les-caracteristiques-du-texte-de-theatre> Cette étymologie vous servira à mieux comprendre la définition de la didascalie. Qu'est-ce donc ? Les didascalies sont les éléments en italique juste à côté du nom d'un personnage

7.3. Les répliques

Les répliques sont le corps du texte de théâtre : c'est le contenu de l'histoire. La taille des répliques varie. Elles peuvent être longues s'il s'agit d'un monologue ou très courtes s'il s'agit d'une stichomythie.

7.4. La double énonciation

Le texte de théâtre ne se lit pas pour lui-même. Les mots s'énoncent pour les comédiens sur scène qui jouent des rôles, mais aussi (et surtout !) pour les spectateurs. Il existe deux niveaux de communication au théâtre. Les personnages parlent entre eux, ils dialoguent et s'écoutent, mais il y a aussi une deuxième instance d'écoute : c'est le public.

On parle deux fois : c'est le principe de la double énonciation. Il est d'abord le lieu de deux énonciations, celle des personnages qui échangent entre eux et celle de l'auteur qui, à travers les didascalies, détermine les répliques des personnages, découpe la pièce et oriente la mise en scène.

- On y distingue ensuite trois types de récepteurs : les personnages qui s'adressent les uns aux autres ; le metteur en scène et les comédiens, qui interprètent les didascalies de l'auteur ; enfin, le spectateur qui est le destinataire essentiel des informations échangées sur la scène.

Cette situation particulière porte le nom de double énonciation : le personnage et l'auteur sont énonciateurs en même temps ; de même, lorsqu'un personnage s'adresse à un autre (ou à lui-même, dans un monologue, ses paroles sont aussi destinées au public.

7.5. L'action dramatique :

L'action dramatique comme son nom l'indique :

« Est une suite des événements ou racontés sur une scène qui permettent de passer de la situation A de départ à une situation B d'arriver par toute une série de médiation : (Anne Ubersfeld : les termes clés de l'analyse du théâtre, seuil, p10)

La structure dramatique d'une pièce peut être analysée selon un « **schéma actantiel** », c'est-à-dire une même situation fondamentale, dont la cellule de base est la suivante : un **sujet** désire un **objet** (ce n'est pas nécessairement un objet réel, il peut s'agir d'une idée, d'une valeur) ; ce sujet est contrarié dans son désir par des **opposants** et, en même temps, aidé par des **adjuvants** ; l'objet est promis par un destinataire à des destinataires. Dans une même pièce, il arrive que les figures varient, les fonctions restant les mêmes.

En règle générale, l'action théâtrale est organisée autour de quatre temps forts

L'exposition : « ...qui donne une vue aussi complète que possible de la situation de départ, et en principe telle que les spectateurs doivent la connaître pour comprendre la suite des événements » (Anne Ubersfeld, les termes clés de l'analyse du théâtre, p10).

❖ **Le nœud de l'intrigue** L'ensemble des conflits, qui font obstacle à la progression de l'action, atteint leur paroxysme :

<https://www.maxicours.com/se/cours/la-structure-du-texte-dramatique/>

- ❖ **Les péripéties** appelées aussi les coups de théâtre, ce sont tous les événements inattendus qui surviennent et qui modifient le déroulement de l'action : <https://www.maxicours.com/se/cours/la-structure-du-texte-dramatique/>
- ❖ **Le dénouement** : C'est le moment où tous les conflits sont résolus, où tous les obstacles et toutes les difficultés sont surmontés ; c'est aussi la fin de la pièce. « Le dénouement fournit des indications sur le genre auquel appartient la pièce : une fin heureuse est l'apanage de la comédie, une fin cruelle celui de la tragédie » <https://www.maxicours.com/se/cours/la-structure-du-texte-dramatique/>

7.6. . La structure classique

La structure d'une pièce classique (postérieure à 1640 environ), doit respecter un certain nombre de règles pour être conforme à ce que l'art classique appelle le Beau. Tout d'abord, le théâtre s'impose la règle des trois unités : l'unité d'action (une seule action principale que soutiennent éventuellement des actions secondaires) ; l'unité de temps (pour renforcer l'intérêt dramatique, l'action ne doit pas dépasser 24 heures) ; l'unité de lieu (l'action prend place en un seul lieu, plutôt un palais pour la tragédie et un intérieur bourgeois pour la comédie). Par ailleurs, une pièce doit respecter la vraisemblance : ce qui se passe sur scène doit rester crédible, ce qui, bien souvent, semble incompatible avec les exigences de la tragédie qui donne à voir des êtres hors du commun (issus de la mythologie, par exemple). Enfin, le théâtre classique impose la règle de la bienséance qui proscribit tout ce qui pourrait être de nature à choquer le spectateur (sang, grossièretés, etc.) : dans une tragédie classique, un meurtre a toujours lieu hors scène

7.7. La Règle des Trois Unités

Les trois règles furent formulées, à la Renaissance, par Jean de la Taille (*Art de la tragédie*, 1572), Thomas Sébillet (*Art poétique français*, 1548), Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, et surtout Scaliger et Castelvetro (*Poétique*, 1570). Mais avec le triomphe, au début du XVII^e siècle, du théâtre baroque et de l'irrégularité, les trois unités devinrent secondaires. Mairet les reprit en 1631 dans la préface de sa *Silvanire* au nom de la "vraisemblance" et les appliqua strictement dans sa *Sophonisbe* (1634). À partir de 1636, le respect ou non de cette règle engendra des

débats passionnés : <http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Regle%20des%20trois%20unités.htm>

Dont le plus célèbre fut la fameuse "querelle du Cid" et donna naissance à une abondante littérature. Ainsi, la rédaction des Sentiments de l'Académie française sur le Cid (1636) fournit à Chapelain l'occasion de demander une application exacte des règles, théorie reprise en 1657 par l'abbé d'Aubignac dans sa Pratique du théâtre, à laquelle Corneille répondit par les Examens critiques de ses pièces et par les Discours

Publiés en tête de chacun des volumes de l'édition complète de ses œuvres, et dont le troisième est intitulé : Des trois unités d'action, de jour et de lieu (1660). Le théâtre codifié triompha dans la deuxième moitié du Grand Siècle, et les tragédies de Racine constituent l'une des formes les plus achevées de l'esthétique du théâtre classique

7.7.1. L'unité d'action

Afin que le spectateur puisse concentrer toute son attention sur le point essentiel de la tragédie, c'est-à-dire la crise qui est au cœur de la pièce, il faut éviter de multiplier les intrigues secondaires. Toutefois, cette règle ne sous-entend pas, comme on pourrait s'y méprendre, une action unique et simplifiée au maximum elle suppose néanmoins que toutes les actions, même secondaires, soient liées d'une manière ou d'une autre à l'intrigue principale.

Ainsi, dans une pièce bien construite, il ne doit pas être possible de supprimer un épisode sans que cette coupe nuise à la compréhension d'ensemble : chaque élément, aussi accessoire puisse-t-il paraître, doit exercer une influence sur le déroulement de l'intrigue principale, sinon il n'y a aucune raison de le conserver. Par ailleurs, toutes les intrigues, principale et secondaires, doivent être exposées au début de la pièce et se dérouler jusqu'à son dénouement : puisque

L'unité d'action commande que tous les faits soient subordonnés à l'action principale, les actions secondaires ne peuvent se dénouer qu'en même temps

qu'elle. De même, il ne saurait être question d'introduire des digressions focalisant l'attention du spectateur sur un épisode annexe pendant plusieurs scènes consécutives.

Il convient toutefois de nuancer cette approche, car la façon de concevoir et d'appliquer l'unité d'action varie d'un théoricien à l'autre : si Chapelain propose de conserver les épisodes secondaires, Vossius et l'abbé d'Aubignac, eux, sont partisans d'une seule et unique action.

7.7.2. L'unité de temps :

L'unité de temps s'appuie sur le principe de la vraisemblance : elle cherche à faire coïncider au maximum la durée de l'action avec celle de la représentation théâtrale. Cette règle repose sur le constat suivant : il n'est pas crédible de faire tenir en deux ou trois heures de représentation une multitude d'événements et de retournements de situation qui s'étalent dans le temps.

Aristote parlait de limiter le déroulement de l'action au temps d'une "révolution de soleil" ; Chapelain proposa de faire tenir l'action en une journée (Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, 1630). Cette règle, qui suscita de nombreuses contestations parmi les partisans d'un théâtre riche en rebondissements, impose donc une certaine concentration de l'action. Corneille insista sur le fait qu'il était impossible de faire croire que toutes les actions qui composent l'intrigue d'une pièce tiennent en 24 heures, et ce débat fut le point de départ de la "querelle du Cid". Toutes les polémiques alimentées par cette règle mettent en évidence son aspect paradoxal : au nom de la crédibilité et de la vraisemblance, il est impossible de faire tenir de nombreuses péripéties en une seule journée ; pourtant, au nom de cette même exigence, il convient de faire tenir tout l'action en 24 heures : <http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Regle%20des%20trois%20unités.htm>

7.7.3. L'unité de lieu

Également liée à la notion de vraisemblance, l'unité de lieu trouve les mêmes justifications que l'unité de temps : le cadre de la pièce étant nécessairement limité à l'espace imposé par la scène, il ne serait pas crédible de faire se dérouler l'action dans trop d'endroits différents. Cette règle, qui n'est pas mentionnée chez Aristote, constitue une invention du théâtre classique et découle des impératifs de la mise en scène. Aussi se mettra-t-elle en place plus progressivement que les autres. Si, au départ, on constate une certaine tolérance à l'égard de cette règle (les déplacements des personnages sont autorisés à l'intérieur d'une même ville ou vers une ville voisine), les positions se durcirent peu à peu allant jusqu'à imposer l'unité de décor : on opta alors souvent pour un lieu propice aux rencontres (une place, un palais, une antichambre).

L'effort d'imagination requis par le spectateur était l'argument le plus souvent mis en avant pour justifier ces aspirations vers un maximum d'homogénéité : "Il faut de nécessité que l'imagination soit divertie du plaisir de ce spectacle qu'elle considérait comme présent, et qu'elle travaille comme quoi le même acteur qui naguère parlait à Rome à la dernière scène du premier acte, à la première du second se trouve dans la ville d'Athènes, ou dans Le Caire si vous voulez ; il est impossible que l'imagination ne se refroidisse et qu'une si soudaine mutation ne la surprenne, et ne la dégoûte extrêmement, s'il faut qu'elle court toujours après son objet de province en province, et que presque en un moment, elle passe les monts et traverse les mers après lui." (Mairet, préface de la *Silvanire*, 1631). Cette règle favorisa le recours au récit pour évoquer tout événement qui se déroule hors de la scène (ainsi le récit de Thérémène, dans *Phèdre* de Racine).

À ces trois règles fondamentales, il convient d'ajouter l'unité de ton, qui constitue une autre dimension importante de l'esthétique classique : elle imposait de maintenir le même niveau de langue dans toute la pièce et dans la bouche de tous les personnages, quel que soit leur rang.

Conclusion

Nous avons observé les différentes époques du théâtre depuis l'antiquité à nos jours, on montre par la Poétique d'Aristote et les héros de Thespis /Eschyle et Sophocle passant au théâtre de la farce et le mime sous l'influence des grands dramaturges de la période de Louis 14 la Comédie-Française cette comédie issue de Molière par contre la tragédie soit chez Antoine et Marie de la Motte

Le théâtre du 17^e siècle fait disparaître les Mystères religieux à la division qui s'instaure avec la forme protestante au 16^e siècle. En Angleterre la victoire des puritains porte un coup fatal au théâtre Elisabéthain, les grands représentants du théâtre dans cette époque sont Ben Jonson ; Christopher Marlowe et surtout le grand William Shakespeare. Les sous-genres du théâtre sont apparus en 18^e siècle ils sont développés en 20^e siècle avec les pionniers tel que

Diderot, Sedaine, Mercier et Beaumarchais

au 19^e siècle et au début du 20^e siècle le drame entre en crise par contre la tragédie antique a été prise par une nouvelle méthode une manière moderne (Antigone en 1922 de Jean Cocteau Electre 1937 de Jean Giroudeau ainsi celle de Pierre Corneille, Shimmer ...

On a vu les modalités de la parole au théâtre puis on a achevé ce chapitre avec l'action dramatique, les règles classiques, là on parle des règles de trois unités ainsi que l'organisation de cette action ou bien de son déroulement

Chapitre II

L'émergence du discours théâtral kabyle

Introduction

Le présent chapitre consiste à faire un aperçu sur l'émergence du théâtre algérien en général et le théâtre kabyle en particulier en mettant en exergue les grandes périodes historique de son évolution et les différents types qui le caractérisent. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les différentes productions académiques et les témoignages des spécialistes en la matière.

1. L'émergence et l'évolution du théâtre algérien

Les premières troupes égyptiennes (Abd al-Qâdir al-Misrî et Sulaymân Qardahî) se produisirent en 1907-1908, bientôt suivies en 1921 par la troupe syro-libanaise de Georges Abyad : elles ne rencontrèrent cependant le succès qu'auprès de l'élite lettrée, car les pièces présentées (La Conquête de l'Andalousie, La Revanche arabe, Salâh al-din Ayyub) utilisaient l'arabe classique et exigeaient une certaine érudition ; le public populaire préférait les spectacles traditionnels (conteurs, jongleurs ou charmeurs de serpents).

L'année suivante, une troupe égyptienne présenta deux drames shakespeariens, Jules César et Roméo et Juliette, et réussit à drainer un public plus nombreux grâce aux chants intercalés entre les actes, technique qui sera reprise par de nombreux metteurs en scène algériens par la suite. Des associations théâtrales virent cependant le jour, et des pièces furent jouées en arabe littéraire, attirant un public lettré. La majorité des Algériens restaient cependant indifférents à l'art 3 accompagnés de danses, provoquant une réaction de censure de la part des autorités françaises. Ils ont compris (1932) que Bachetarzi est considérée comme la première pièce politique algérienne dénonçant l'exploitation coloniale. Le théâtre social et politique est ensuite représenté par des pièces comme Pour l'honneur, Béni Oui Oui, Les Traîtres. La Seconde Guerre mondiale voit la mise sous tutelle du théâtre, tandis que de nouvelles personnalités se manifestent (Rouiched, Mohamed Touri, Mustapha Kateb, Abdelhalim Raïs), et que l'on se met à traduire des auteurs étrangers.

Des troupes d'amateurs se forment à Alger et dans les grandes villes de province, et le public bourgeois vient au théâtre pour se divertir. Après la guerre,

les liens se resserrent entre le milieu du théâtre et ceux qui font campagne pour l'indépendance. Les autorités coloniales s'efforcent de canaliser le théâtre en favorisant la création d'une troupe officielle, dirigée par Bachetarzi et Mustapha Kateb.

Un comité gouvernemental, présidé par Ahmed Tewfiq el-Madani (1899-1983), veille à la qualité et à la variété des textes théâtraux. Mustapha Kateb contribue à faire émerger un théâtre littéraire, libéré de ses liens avec le chant et la danse. Les pièces historiques en arabe classique glorifient le passé glorieux de l'Algérie, à l'exemple de Hannibal de Madani en 1948, de Yughurta d'Abd al-Rahman Madawi, qui retrace la lutte de la population locale contre la colonisation romaine, Les Faits des Barâmika et La Reine de Grenade d'Ahmed Rida Houhou (1911-1956) qui reflètent la réalité contemporaine à travers la présentation de faits passés. Quelques pièces religieuses présentent des personnages des débuts de l'Islam comme des modèles pour ceux qui luttent pour l'Indépendance : Bilâl de Mohamed al-Id Al Khizlif (1904-1979) et la naissance du prophète d'Abderrahmane El-Djilali. L'auteur le plus prolifique des années 1940 et 1950 fut Mohamed Touri (1914-1959, Docteur Allah, Hier et aujourd'hui, Tu as mauvaise opinion, L'Argent, Les Trois voleurs, Le chanceux).(https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652080/file/Le_thA_A_tre_dans_le_monde_arabe.pdf)

Dans les années 1950, les pièces devinrent de plus en plus ouvertement révolutionnaires, comme Le Samson algérien ou Longue vie à la fraternité de Moursali. En 1952, le service de l'éducation populaire chargea Henri Cordereau de la direction d'une équipe chargée d'animer des stages pour les Algériens désireux de mieux connaître le théâtre : ce groupe entreprit des recherches sur les formes populaires et monta des spectacles adaptés au public algérien et recourant au conteur, au mime et à la marionnette. Ould Abderahmane Kaki est considéré comme le représentant de cette école (Cheniki, 2002 : 31).

Lors de la Guerre d'indépendance, entre 1954 et 1962, le théâtre devint un art du combat, un « théâtre d'urgence » (A. Cheniki). Mustapha Kateb s'exila en Tunisie où il fonda la Compagnie nationale des arts du front de la libération. La nouvelle troupe du FLN monta 34 des pièces très engagées : Vers la lumière

(1958), Les Enfants de la Casbah (1959) et les Immortels d'Abdelhalim Raïs (1921-1975) sont des pièces violentes et agressives qui expriment les souffrances et le combat du peuple algérien. La direction du FLN cherchait à compléter la formation politique et idéologique des combattants en faisant représenter ces pièces dans les camps, les hôpitaux et les maquis (Cheniki, 2002 : 35). Au même moment, dans les prisons, d'anciens hommes de théâtre célébraient la lutte de libération nationale. Le Séisme (1958) de Henri Kréa, La Mort des despotes (1959) d'Abdallah Roubaïki, Le Sol d'Abi al-3Id Doudou, Rouge l'aube (1969) d'Asia Djébar, Des voix dans la Casbah (1960) de Bouzaher, Naissance et l'olivier (1962) de Mohamed Boudia, Le Corps encerclé et Les Ancêtres redoublent de férocité (1959) de Kateb Yacine sont très remarquables. Après l'Indépendance, les hommes de théâtre s'interrogent sur leur pratique et sur la manière d'utiliser l'héritage culturel : Abdelkader Ould Adberrahmane Kaki, Mustafa Kateb, Abdelkader Alloula (1939-), Slimane Benaïssa (1943-), Mohamed Boudia (1932-1973) décortiquent les problèmes du théâtre populaire, de l'adaptation et de la création. Certains privilégient l'adaptation, d'autres prônent un retour aux sources et une redécouverte de soi, d'autres encore envisagent une symbiose de ces deux voies. En 1963, les salles de spectacle sont nationalisées et le Théâtre national algérien (TNA) est créé. Certaines œuvres connaissent un grand succès comme 132 ans (1962), le Peuple des ténèbres, L'Afrique avant l'an I et Les Vieux (1963) de Kaki, Hassan Terro, La Ghoule (1966) et Les Concierges (1970) de Rouiched (Ahmed Iyâd), ou deux pièces cuisine d'Abdelkader Safiri. Les expérimentations en français et en arabe littéral font long feu, tandis que le théâtre en dialectal se développe. À partir de 1970, avec la décentralisation, des théâtres régionaux se constituent à Annaba, Oran, Constantine, Bel Abbès, Bejaia, Batna, Tizi Ouzou, mais la production se tarit et le public se disperse. Le théâtre amateur se soucie avant tout de l'actualité sociale et politique et fait émerger quelques réels talents comme Slimane Benaïssa dont la pièce Va de l'avant, Boualem (1974) oppose deux personnages incarnant des générations différentes et des opinions opposées. Quelques troupes privées furent fondées : Bordj Ménaïl par Omar Fetmouche, le Théâtre populaire par Hassan el-Hassani, El Qalaa par Ziani Chérif Ayad.

Le théâtre d'Abdelkader Alloula est tout de suite mal vu du pouvoir en place, parce qu'il met en scène les travers du régime et de la société, et parce qu'il utilise la langue populaire, méprisée par un état soucieux d'arabisation. Dans sa première pièce les Sangsues (1969), il peint les abus de la bureaucratie dans une société prétendument socialiste, et l'exaspération du peuple. Puis il écrit Le Pain (1970), La Folie de Salim (1972, une 35 adaptation du Journal d'un fou de Nicolas Gogol), Les Thermes du Bon Dieu (1975), L'Homme est un loup pour l'homme (1976), Les Dires (1980), Les Généreux (1984), Le Voile (1989), Les Pommes (1992), des pièces adressées à une société qui lui semble avoir perdu ses repères du fait de la colonisation et de l'endoctrinement salafiste. Il réfléchit sur la transposition du théâtre aristotélicien au monde arabe et s'efforce de créer un nouveau théâtre, enraciné dans le patrimoine et la culture populaires, faisant appel à la tradition de la Khalqa et du Meddah et mélangeant narration et théâtre.

Kateb Yacine, plus connu comme écrivain de langue française, dirige une troupe théâtrale nommée Action culturelle des travailleurs et financée par le Ministère du travail entre 1971 et 1977. Les représentations avaient lieu dans les usines et les écoles, sur les places de villages et dans les maisons de jeunes autant que dans les théâtres. Le texte en arabe populaire était utilisé comme un instrument et les pièces de Yacine ne paraîtront en français qu'en 1999 sous le titre de Boucherie de l'espérance. Lui aussi se revendique héritier de la Khalqa et du Meddah. (Haddad in Samrakandi, 2008 : 33 sq). Mohamed, prends ta valise (1974) soulève le problème de l'émigration et de la recherche de moyens de subsistance, prend à parti la religion, et interroge les rapports entre les sexes.

Rouiched et Kaki représentent deux tendances dramatiques très différentes. Rouiched continue en quelque sorte le travail de Bachetarzi et Ksentini : son théâtre a pour vocation de faire rire autour d'un personnage comique mais débrouillard, dont les tribulations illustrent les aléas de la vie quotidienne (Cheniki, 2002 : 44). Kaki réinjecte dans le théâtre certains éléments de la culture populaire tout en faisant de nombreuses expériences s'inspirant d'Artaud, du théâtre de l'absurde et de Brecht. Ould Abderrahman Kaki (1934-1995) crée très tôt sa propre troupe, Mesrah elGaragouz, qui fera parler d'elle à partir de l'indépendance avec des pièces comme Avant théâtre, le Filet, le

Voyage, l'Antiquaire clair de lune, Le Porteur d'eau et les saints (1966), À chacun son jugement (1967). Aucune des quelque cent pièces qu'il a produites n'a été publiée. Son théâtre est la recherche d'une adaptation de la chanson rurale, avec ses thèmes et ses formes d'expression, à la scène moderne ; ses pièces ressemblent à des fresques historiques ou légendaires à la gloire du peuple algérien ; son univers se révèle parfois dur, souvent magique, mais toujours près du quotidien (Guezali in Samrakandi, 2008 : 41 sq).

Dans les années 1980, le ton se fait plus caustique avec *Le Vendredi*, les gazelles sont sorties (1977) et *le Bateau coule* (1983) de Benaïssa, *Les Arabes ont dit* (1983), *Le Voleur d'autobus* (1987), *Les Martyrs reviennent cette semaine* (1987) de Taher Ouettar, *Le Cri* (1989) de Ziani Chérif Ayad (1946-), *L'Arc-en-ciel* de Malek Bouguerrouh (1946-1989), *Juha a vendu son âne* de Nabil Badrân, *L'Escargot têtu* de Rashid Boudjedra. Réaliste et didactique, ce théâtre se penche sur les difficultés des humbles et cultive la dérision. Le public augmente et la qualité des pièces également, avec l'abandon du réalisme socialiste. Entre 1985 et 1995, les deux grandes tendances sont la création collective et l'adaptation de pièces à la réalité algérienne. Brecht et Piscator sont très prisés. Yacine, Alloula, Kaki, Benaïssa assimilent l'articulation des formes populaires et l'univers dramatique occidental. L'instabilité politique, les événements de la décennie 1990, la médiocrité des responsables ne facilitent pas la vie du théâtre. La plupart des animateurs de la scène algérienne disparaissent : Kateb Yacine et Mustapha Kateb meurent en 1989, Kaki en 1994, Alloula et Medjoubi sont assassinés par des terroristes, de nombreux auteurs, metteurs en scène et comédiens s'expatrient en France (Agoumi, Benaïssa, Fellag, Ziani Chérif Ayad).

À l'orée de l'an 2000, un nouveau genre de représentation apparaît, à la gloire d'héroïsme guerrier et des personnages historiques, qui ne recueille pas l'assentiment du public (Cheniki, 2002: 47). Les difficultés auxquelles se heurte le théâtre algérien sont nombreuses et largement partagées par les autres pays du Maghreb : absence de stratégie nationale, pesanteurs idéologiques et bureaucratiques, insuffisance du financement, carence de la formation, manque d'auteurs, indifférence du public : Cheniki (Corvin, 2008 : 57 ;).

Selon le journaliste et critique de théâtre Ahmed Cheniki, l'apparition du théâtre en Algérie en tant que genre littéraire autonome remonte au début du siècle passé et plus précisément les années 1920 avec les productions théâtrales de plusieurs auteurs tels que Rachid Ksentini, Allalou, Mahieddine Bachetarzi, etc.

« Cette période est dominée par quatre auteurs (Allalou, Dahmoune, Ksentini, Bachetarzi) fut relativement riche et vit la production de nombreuses pièces. Des sketches, des revues et des farces furent données dans plusieurs villes algériennes. » (Cheniki : 2002, p.23)

En fait, la véritable naissance du théâtre algérien ne s'est opérée que lorsque en 1926 Allalou de son vrai nom Sellali Ali a introduit d'abord dans ses écrits la langue populaire, puis un personnage populaire en Algérie et dans le monde arabe Djeha et enfin l'humour et la dérision. Il a donc opéré un changement de contenu, de personnages mais pas la forme comme le dit lui-même :

«... nous avons adopté la technologie (du théâtre français) pour créer un théâtre national algérien au sens vrai du terme. » (Allalou : L'aurore du théâtre algérien, Cahiers du CDSH, Oran, N° 9, 1982, P. 58)

Cependant, la pratique théâtrale en Algérie était à ses débuts loin d'attirer le public. Son mimétisme occidental au niveau de la forme (on voulait faire comme le colonisateur), les thèmes religieux et le panarabisme qui y était proposés ont joué contre ces premières troupes. D'autre part, la langue arabe classique ne favorisait pas l'adhésion du large public car elle n'était maîtrisée que par certaines sphères de la société algérienne. Cela a créé un conflit linguistique énorme autour de la langue théâtrale entre les deux clans : les tenants de l'arabe classique et les tenants de l'arabe dialectal (populaire), la question était la suivante : Faut-il Opter pour l'arabe classique ou l'arabe populaire ? Comme l'a bien affirmé Cheniki : « Mais une fois de plus, ces pièces en arabe littéraire ne pouvaient pas séduire le grand public, souvent analphabète et fort éloigné de ce genre de préoccupation culturelle. Dans un tel contexte, la question linguistique se pose avec acuité. Les discussions sur ce point vont donner lieu à des tensions extrêmes et de lutte interminable, surtout après l'apparition du théâtre en arabe

« Dialectal qui avait l'avantage de toucher un public bien plus large auquel il permettait de retrouver certains liens avec ses formes populaires. » (Cheniki: 2002, p.08)

Pour les peuples colonisés et ceux du tiers monde d'une manière générale, le théâtre est un art importé de l'occident par sa pratique : au début de la conquête coloniale, des groupes formés de comédiens français donnent des spectacles pour des Français et des colons. Mais non pas pour le colonisé ou l'autochtone qui était considéré comme un simple consommateur passif et n'ayant aucune forme de culture !

Cette façon de voir les choses est réductrice, elle reproduit le fameux schéma colonisateur-colonisé et fait table rase de tout ce qui n'est pas occidental. Tout ce qui n'entre pas dans l'esthétique occidentale est marginalisé, bafoué et ignoré, tout notre patrimoine culturel est mis à l'écart. Le colonisateur faisait comme s'il avait affaire à un terrain vierge, un désert sans aucune vie culturelle antérieure. Mais de toute évidence, chaque peuple a sa langue propre, sa culture, ses mœurs, ses traditions, ses habitudes et ses manifestations artistiques spécifiques.

En Algérie et dans toute l'Afrique du nord, le théâtre existait sous forme de rituels, organisés lors des manifestations bien déterminées, c'est ce qu'Ali AklaArsane appelle "phénomènes théâtraux" (Benkhellaf Abdelmalek, Thèse de Magistère, Université Annaba, 2006, p.53)

Et pour Mohamed Aziza ce sont des "éléments pré théâtraux" : (Le Théâtre et l'Islam, 1970)

Ainsi, beaucoup d'« éléments pré théâtraux » ont été recensés par les historiens du théâtre. Ces festivités étaient organisées au soi lors des fêtes religieuses (l'achoura, prière de l'istisqua, l'aid, ...) au soi lors des fêtes profanes (les rituels d'Aznar, Bouafif, Tibu\$arin, AmGHar uceqquf, etc.)

Le fait que ces phénomènes ne se soient pas développés pour donner naissance à un théâtre moderne est un autre sujet de débat, d'autant plus que les raisons sont multiples et peuvent être sujets de polémiques. Dans les pays du Maghreb et particulièrement en Algérie on s'accorde à dire que seuls « El garagouz » et « El goul » ont existé en tant que pratiques préthéâtrales. Ce qui

signifie qu'elles se ressemblent au théâtre par leur mise en pratique et leur mode d'exécution mais elles sont loin d'être prises pour des activités et/ou œuvres théâtrales au sens occidental du terme. (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652080/file/Le_thA_A_tre_dans_le_monde_arabe.pdf)

2. Le théâtre kabyle : histoire, évolution et catégories

Plusieurs points de vue sur l'émergence et la naissance du théâtre kabyle. Ceux qui pensent que le théâtre est un prolongement de certaines pratiques rituelles traditionnelles (pratiques pré théâtrales), qui se déroule dans la société kabyle au sein des marchés ou bien a plusieurs *Aarchs* au titre individuel (monologue) c'est ce qu'il affirme dans le journal de la dépêche de Kabylie N°127157 date 4 aout 2013

Abdeslam :

«... Pour ce qui est du théâtre, une brève rétrospective sur le sujet semble nécessaire pour la compréhension de son évolution. Le lieu privilégié de l'animation sociale, culturelle et commerciale en Kabylie, c'étaient les souks (marchés). Ils sont au centre de chaque région. Il existe aussi des souks plus importants regroupant deux ou trois Aârchs à la fois. C'est dans ces lieux que prendra naissance le théâtre d'expression amazighe. Des personnages itinérants porteurs d'une parole ciselée jouent généralement seuls des pièces sous forme de monologue. Les thèmes varient entre le social, la fiction, l'humoristique, le comique, le dramatique etc. Ce n'est qu'avec l'apparition du scoutisme vers 1940 que naîtra le théâtre amazigh au sens moderne du terme. Auparavant, à partir de 1938, et avec la création d'émissions en langue kabyle à la radio, est né le théâtre radiophonique. Au même moment, la chanson kabyle a créé un genre de duo par la parole appelé « Joutes oratoires » formé d'un hybride de textes et de musiques. Ces joutes étaient le contexte de répliques de hautes factures qui provoquent le rire, véhiculent une morale ou encore des sentiments divers. Ces productions étaient de tendance théâtrale que l'on peut verser dans le parcours de l'évolution du théâtre d'expression amazighe. A l'indépendance, le théâtre s'installe dans sa forme moderne. Il a été inauguré par la traduction de la pièce de Kateb Yacine 'Mohamed prend ta valise'. La pièce fut jouée en Tunisie dans les années 70 et rafla le premier prix. Officiellement, le théâtre d'expression amazighe restera pendant longtemps ignoré. C'est auprès de Kateb Yacine, à Sidi Bel Abbès, que vont se former davantage de comédiens. Mais c'est le dramaturge Mohya qui charpentera indubitablement le théâtre amazigh, avec ses célèbres pièces traduites d'auteurs mondialement connus. A partir de 1980, l'université de Tizi-Ouzou sera alors le lieu de prédilection pour le développement du théâtre. Tous les lycées et collèges, ainsi que le monde associatif, emboîteront le pas et laisseront de jeunes auteurs émerger dans le domaine. Il est vrai que le théâtre c'est avant tout la parole. Nous comprenons alors que le domaine de l'oralité l'emporte encore (du moins pour le moment) sur celui de l'écrit »

Hors que le comédien et l'instigateur du théâtre kabyle Mohamed Hilmi affirme et assure que le théâtre kabyle est nait avec lui c'est ce qu'on trouve

dans sa propre parole dans un témoignage dans le journal de liberté lorsque il a dit le vendredi 7 novembre 2009 à 23:28 :

« Le théâtre kabyle est né avec moi. Je suis le premier instigateur de cet art noble avec une pièce intitulée si Meziane, adaptée à partir d'une œuvre de mahieddine bachtarzi, et mihachkoulène, le sorcière, don je suis l'auteur. À la radio chaîne ii, le premier instigateur de théâtre et à qui revient cet honneur n'est autre que mohamed lemrani, éminent élève de cheikh ahmed ibnou zekri, originaire d'azeffoun. Celui-ci était également professeur et directeur de la medersa d'paris, une prestigieuse école les hautes études islamiques. »⁴⁴ il confirme plus aussi dans le même interview sur sa première tentative dans le theatre amazigh : « ma première tentative dans le théâtre amazigh date de septembre 1952 (il exhibe un document datant de 26 mai 1952 signé par le sg de la préfecture d'paris, Tony roche, qui l'autorise à se produire conformément au décret de 7 février 1947 relatif aux garanties de sécurité exigées sur les établissements recevant le public). C'était de théâtre sur les planches. J'étais avec el hachemi lerabi, qui est d'ailleurs toujours vivant. » (<https://www.algerie360.com/mohamed-hilmi-voici-ma-part-de-verite-historique/>)

Vingt ans après la naissance du théâtre algérien, le théâtre Kabyle a vu ses premiers signes, d'apparition c'est à dire durant les années 1940. Les premières tentatives de la création théâtrale en langue Kabyle étaient faites au niveau de la radio nationale « Chaîne 2 » car la plupart des auteurs-comédiens étaient des journalistes et/ou animateurs au niveau de la chaine de radio kabyle, à l'image de Cheikh Nourdine, Mohamed Belhanafi, Mohamed Hilmi, Ali Abdoun, Sid Ali Nait Kaci, etc. Ceci d'une part, d'autre part il y'a les écrits de Belaid Ait Ali notamment *dans Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan* Où nous retrouvons des textes qui pourraient être qualifiés de pièces théâtrales.

Nous admettons cependant la complexité de limiter avec exactitude, et dans son contexte historique l'origine du théâtre kabyle et son point de départ, mais nous pourrions affirmer que sa naissance, comme celle du théâtre algérien, est soumise à deux hypothèses principales :

Le théâtre kabyle est un prolongement de certaines pratiques rituelles traditionnelles (pratiques préthéâtrales), ce qui signifie qu'il est né par l'évolution de ces rituels traditionnels nous nous interrogerons notamment sur le rituel d'Anzar, Bouafif et la pratique de Boudjemila qui est attestée pratiquement dans

toutes les régions de la Kabylie. C'est ce qu'affirmait Mohia dans son entretien à la revue Tafsut :

« La poésie, la chanson, le conte, le récit, sont les genres auxquels nous sommes le plus familiarisés. Si on se rappelle le traditionnel amghar uceqquf et, plus près de nous, les pièces radiophoniques diffusées par la chaîne II, on peut ajouter aussi que le théâtre ne nous est pas, en fait, totalement inconnu. » (Muhend U Yehya : Entretien, in Revue Tafsut, 1985, p.07)

Le théâtre kabyle est né par imitation au théâtre mondial, notamment occidental ; c'est-à-dire il est le résultat du brassage culturel comme l'affirme Bachetarzi pour ce qui est de l'origine du théâtre algérien :

«Le théâtre algérien n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement dans les cervelles de jeunes gens qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première guerre mondiale. Il s'est frayé son chemin péniblement... sans pouvoir s'appuyer sur une base de traditions» (Bachetarzi, *Mémoires, 1919-1939, suivi de : Études sur le théâtre dans les pays islamiques*, 1968, p. 24).

Cependant, il est nécessaire de signaler que le théâtre kabyle n'est pas confronté à la problématique linguistique comme c'est le cas du théâtre algérien du fait que la langue kabyle est, au même titre que les langues populaires algériennes, marginalisée et remise à l'écart par les élites intellectuelles arabophones et l'administration coloniale pendant la colonisation, et par le pouvoir politique algérien après l'indépendance. Par contre, ce théâtre est confronté au problème de dénomination.

2.1. La dénomination du théâtre kabyle

Le problème de la dénomination de théâtre en Algérie réside dans le problème, à la fois, de la définition et de la conception du « théâtre », ainsi affirme Cheniki :

« Parler du théâtre en Algérie, s'est poser probablement le problème de la définition du théâtre »

Le théâtre kabyle est un nouveau genre littéraire. il est conçu comme emprunt ; culture étrangère. C'est pourquoi, il est dénommé différemment. Deux termes sont

empruntés à l'arabe, « el masrah » et « riwaya » ce dernier est utilisé pour désigner uniquement(le theatre radiophonique. En arabe « Riwaya » est un mot dérivé du verbe « Rawa » qui veut dire « raconter » nommer et relater⁵⁰ ce terme a été introduit par la radio- qui est à l'époque E.L.A.K (emission en langue arabe et kabyle) pour désigner les pièces radiophoniques

En revanche, *El Masrah* en arabe signifie, à la fois « peigne » et « Bergerie ».par extension de sens il désigne aussi « scène » et « théâtre » il a été introduit par les medias arabes notamment la télévision. Ainsi avec l'arabisation du secteur éducatif, ce terme s'est implanté dans les parlers kabyles.

A cet effet, les berbéristes, afin d'enrichir le champ lexical berbère et remplacer les emprunts, adaptèrent une nouvelle dénomination appelée « amezgoun». Ce terme a été introduit dans l'Amawal :(Cheniki ,2002 p.07)

Ce terme est probablement dérivé du verbe « esken » « yeskan » Ur yeskin – askan qui veut dire en français « montrer, faire voir » :(Cheniki ,2002 p.07)

« Sken ---ameskun et pour le désigner de l'emprunt arabe ameskkun qui signifie (un fou) il devient « amezgun »ou peut etre dérivé du verbe « spejgen » connu dans la region de ouaguenoun sous le sens suivant :plaisanter ou se moquer d'un quelqu'un en imitant ses gestes ou/et ses paroles d'une manière humoristique

smejgen -----amejgun-----amezgun » (Belmahdi : theatre kabyle, 2003)

2.2. Les périodes d'évolution et d'émergence du théâtre kabyle

Depuis l'apparition du théâtre kabyle au milieu des années quarante jusqu'à l'ère contemporaine, nous remarquons que son évolution est confrontée en premier lieu à l'évolution de la situation sociopolitique de la Kabylie, son milieu naturel. C'est pour cette raison que nous proposons dans cette analyse la segmentation des étapes d'évolution de ce théâtre en fonction du processus historique et sociopolitique qu'a connue la Kabylie depuis les années quarante jusqu'à ce jour.

Dans la première période le théâtre kabyle a connu ces débuts a la radio en fait l'E.L.A.K existait depuis 1923 mais le théâtre algérien ne s'est radio-phonisé qu'à partir de 1939 et la création des sketches et des pièces en kabyle est fait

ultérieurement de ces débuts le théâtre kabyle était un théâtre de combat socio-politique il s'est inspirait des contes kabyles et des situations ou climat de la vie de l'époque également des pièces en langue arabe et française

C'est également la période dans laquelle s'est posée pour la première fois en 1949 la problématique identitaire au sein du mouvement nationale algérien, où des militants kabyles ont réfuté la thèse officielle qui stipule que « l'Algérie est uniquement arabe », c'est la fameuse crise dite « berbériste » (Salem Chaker et Saïd Doumane : « *la Kabylie et la question Berbère : tensions cycliques et inachèvement* », in Les Cahiers de l'Orient n° 84, Paris, décembre 2006)

en fait c'est vers 1948/1949 que le mouvement nationaliste algérien (son aile radicale PPA-MTLD) est secoué par une grave crise, dite « berbériste », à l'occasion de laquelle s'affrontent durement deux lignes sur la question de la définition de l'identité nationale algérienne : les courants dominants qui défendent une nation algérienne « arabe et musulmane » vont l'emporter sur la ligne dite « berbéro-nationaliste », dirigée par une pléiade de jeunes intellectuels kabyles tels que Ali Laimeche, Bennai Oualli, Rachid Ali Yahia ..., qui prône « une Algérie algérienne, berbère et arabe »

Ce conflit a précédé à la guerre de libération nationale, et le théâtre kabyle et algérien d'une manière globale a subi les affres de ces événements car avant tous, le théâtre, à l'image des autres genres littéraires, reflète le vécu et la souffrance des sociétés, c'est l'expression profonde des peuples.

C'est ainsi que ce théâtre va prendre une autre orientation dans l'étape suivante ; il deviendra un théâtre de combat durant la guerre de libération nationale.

Dans la deuxième période, le théâtre d'urgence comme l'affirmait Cheniki :

« L'action théâtrale du Front de Libération Nationale (FLN) était essentiellement politique et, au niveau esthétique et artistique, en appelait à une pratique caractérisée par les nécessités du combat et de l'urgence. C'est un théâtre de l'urgence. » (Cheniki : 2002, p. 37)

Cet intervalle met en titre le lien de l'art dramatique à la lutte de libération. Ce théâtre s'est retrouvé dans une situation où il fallait prendre position dans le combat pour l'indépendance. Les dramaturges des années 1950 ont été confrontés

à d'énormes difficultés relatives à la représentation de leurs pièces. Les lieux de la représentation importent peu. Seul le contact avec le public est primordial. Ce théâtre est passé d'une phase déterminante dans la mesure où il y'a eu les premières réalisations scéniques en langue kabyle (surtout les pièces radiophoniques) à une phase de combat et de prise de position contre le colonisateur et pour l'éveil de la conscience des prisonniers surtout. Ce qui est loin d'être acquis, puisque l'art théâtral est considéré comme un moyen subversif par l'administration coloniale et qu'il risquait de porter atteinte à l'ordre et au système colonial. Il a été surveillé par les différents services chargés de ce type de mission. La censure s'est pratiquée même sur le territoire français contre des auteurs algériens de langue française, car il faut signaler que pendant cette période le théâtre algérien était condamné de s'exiler en France et dans les pays voisins (Maroc et Tunisie). De ce fait, le théâtre kabyle à l'image du théâtre algérien est devenu théâtre d'urgence

La troisième période débute le lendemain de l'indépendance algérienne (1962). La Kabylie est rentrée une nouvelle fois dans un autre conflit contre le régime politique central qui a fondé son idéologie sur la base de la langue arabe comme seule langue officielle et l'Islam comme unique religion de l'Etat. C'est le fameux conflit armé de (1963-1965), et ce sont les anciennes thèses de la crise de 1949 qui refont surface, en effet, le pouvoir central a continué de nier la diversité culturelle et linguistique des Algériens, ce qui va empêcher le développement de l'activité théâtrale kabyle, du fait de l'interdiction de la langue kabyle et de toutes les langues populaires de l'Algérie. Ce marasme va conduire les auteurs et comédiens kabyles à chercher de nouveaux horizons pour trouver le climat propice de la création littéraire et artistique, la voie de l'exil s'imposa du fait, et la décennie 1970 connaîtra une production littéraire et artistique abondante en émigration (en France surtout), notamment la production théâtrale qui s'est alimentée par la création, la traduction et l'adaptation. Nous retiendrons principalement deux noms de cette période ; le premier est celui du chanteur Slimane Azem avec ses nombreux sketches enregistrés sur des cassettes audio en France avec la participation de cheikh Nourdine notamment, les thématiques

traitées sont d'ordre sociopolitique et moral. Sur ce point, nous citerons le témoignage de Kamel Hamadi, l'un des artistes contemporains à Slimane Azem, dans une interview accordée à la chaîne de télévision berbère (BRTV) :

«La première pièce théâtrale écrite par Slimane Azem et jouée par lui-même sur les ondes de la radio Kabyle (chaîne II) vers 1953 s'appelle : Nnesba n tēila» (Interview accordée par Kamel Hamadi à la télévision berbère (BRTV) en date de 28-01-2011 à l'occasion de la date anniversaire du décès de l'artiste kabyle Slimane Azem)

Le deuxième nom est sans doute celui du dramaturge, poète et comédien Muhend U Yehya, qui a créé, traduit et adapté de nombreuses pièces théâtrales, à l'exemple de Llem-ik ddu d uvar-ik qui est une adaptation de L'exception et la règle de Bertolt Brecht éditée à Paris en 1974. Il a également monté des troupes théâtrales autour du Groupe d'Etudes Berbères (GEB) et adapté en 1977 Aneggaru ad yerrtawwurt de l'œuvre La décision de Brecht

La quatrième période est marquée par les événements de 1980 qui ont secoué la Kabylie, ces événements sont à la fois le résultat du régime politique du pays et stimulant pour l'éveil et la préoccupation de la communauté kabyle sur la manière à sauvegarder son identité et sa culture

C'est pour la première fois depuis l'indépendance qu'il y'a eu des manifestations publiques contre la politique officielle du pouvoir central. La question identitaire s'est posée d'une manière consistante une nouvelle fois et les animateurs du théâtre kabyle sont impliqués d'une manière directe et ont multiplié leur production dans le but de sauvegarder la culture et la langue kabyles et leur fixation par écrit. C'est ce que confirme Saïd Chemakh dans la revue Tifin (notre découverte) :

« A partir du printemps berbère, Mohia travaille d'arrache-pied pour adapter le maximum de pièces en kabyle. Le public n'en finit pas de demander. Ainsi, pour illustrer la problématique berbère (confrontation du berbère avec le régime en place), Mohia adapte en kabyle une nouvelle, le ressuscité du célèbre écrivain chinois Lu Xun (ou Lu Sin) en pièce théâtrale Muënd U Caëban » (Saïd Chemakh : *L'oeuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation/création* in Revue Tifin Notre découverte, N° 02, 2006, p.58)

Il faut signaler qu'à côté des multiples productions théâtrales de Mohia, cette époque a connu également l'émergence dans la clandestinité du Mouvement

Culturel Berbère (MCB) et surtout d'un mouvement théâtral universitaire où de nombreuses troupes ont monté et joué des pièces de Mohia et de Kateb Yacine notamment. Nous citons à titre illustratif la troupe « Imsebriden » qui a joué la pièce (Tachaylit) de Mohia, et la troupe « Me\$res » qui a joué également de nombreuses pièces de Kateb Yacine et de Muhend U Yehya durant les années 1980/1990.

Sur la production théâtrale kabyle de cette période, nous portons également ce qu'affirmait l'universitaire Ahmed Cheniki:

« La décennie 80 a vu la production de pièces en berbère. On peut citer entre autres les troupes ithrène (Les étoiles) et Issoulas (Les piliers). Plusieurs adaptations de Brecht en kabyle ont été réalisées ces dernières années. Le mouvement kabyle de 1980 a permis au kabyle d'investir le champ scénique » (Cheniki, *Théâtre algérien, Itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat nouveau régime, Sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris 4, 1993)

Cette époque aussi a connu l'émergence d'un mouvement culturel et surtout un mouvement théâtral universitaire

La cinquième période est caractérisée par les événements d'Octobre 1988. La Kabylie pleure ses enfants de l'évènement qui ont bouleversés tout le pays et qui ont donné naissance au multipartisme ainsi toutes ses conséquences qui se sont produites par la suite. C'est la période du théâtre amateur qui était l'apanage de certaines associations culturelles créées un peu partout en Kabylie au lendemain de cette ouverture démocratique. Les thématiques récurrentes de ce théâtre sont la question identitaire, le boycott scolaire en Kabylie (1994-1995), la liberté d'expression, la laïcité, la violence conjugale, la dénonciation du terrorisme et des assassinats politiques, ...etc.

C'est également la période qui a vu, pour la première fois, l'institutionnalisation du théâtre kabyle avec la création d'un Théâtre Régional professionnel à Bejaia (TRB) en 1991, où il y'a eu une activité théâtrale abondante, notamment avec son premier directeur, le dramaturge et comédien Mohamed Fellag, qui a produit et interprété de nombreuses pièces en langue arabe dialectal et en langue kabyle, notamment la pièce « Ssin-nni », une adaptation de Slawomir Mrozek faite par Mohya et mise en scène par Fellag en 1991. C'est ce que souligne le journaliste dramaturge Bouziane Ben Achour :

« Les pièces en langue tamazight commencent à investir d'une manière progressive la scène artistique nationale. Mohamed Fellag monte en 1991 dans la langue de Fadhma N'Soumer « Ssin

Nni » adapté des émigrés de Mrozek sur les planches du théâtre d'Etat de Bejaia. » (Bouziane Ben Achour, *Le théâtre en mouvement Octobre 1988 à ce jour*, 2002, pp. 241-244.)

Cette période a marqué sa fin en 2001, avec les terribles événements qu'a connus la Kabylie à partir du mois d'avril de la même année.

La sixième période a pris un nouveau tournant à partir des événements qu'a connus la Kabylie en 2001. Ainsi, une autre crise vibre la Kabylie plus de trois ans, avril 2001 c'était le début de ce conflit du printemps noir qui contesta encore une suivante fois ouvertement la Kabylie au pouvoir central. Il faut savoir que pendant cette crise, la production théâtrale kabyle est presque inexistante, face à la violence de la répression et aux dégâts causés suite à ces événements tragiques, les dramaturges à l'image de tous artistes de la région, ont presque gelé leurs productions et leurs activités artistiques d'une manière globale jusqu'à une date ultérieure. Le 07 décembre 2004, c'est la date qui marque le décès de Muhend U Yehya dans un hôpital parisien après une longue lutte contre sa maladie, et c'est tout un monument de la littérature et de la culture kabyles qui s'en va. A partir de 2005, nous assistons à une floraison du théâtre kabyle avec, notamment, des festivals réguliers du théâtre amateur ou professionnel qui se font en Kabylie et ailleurs (Alger, Annaba,...), en plus de la production et l'adaptation de nouvelles pièces théâtrales en kabyle, que ce soit en Kabylie ou à l'étranger (la France, le Canada, etc.).

3. Les types de théâtre kabyle

Nous pourrions scinder la production théâtrale kabyle en trois catégories principales, et ce en fonction de son canal de diffusion :

Le théâtre médiatisé est un théâtre produit par des écrivains ou dramaturges (amateurs ou professionnels) et diffusé à l'aide des mass médias (la radio, la télévision, les cassettes « k7 », les disques et « CD », l'internet...). Il comprend à son tour deux catégories :

Le théâtre radiophonique kabyle qui se réclame du théâtre algérien car la majorité de ses précurseurs et animateurs étaient formés dans des troupes arabophones comme la troupe de Bachetarzi et dans des émissions enfantines diffusées sur les ondes de la radio kabyle. Les premières pièces diffusées en langue kabyle sur les ondes de la radio remontent à l'année 1945. Sur ce point, nous citerons un extrait de l'article de M. Bektache : « Les pièces de théâtre radiophoniques diffusées par la radio nationale chaîne II constituent une première dans le domaine car aucune tradition signifiante n'a été signalée dans le temps malgré des textes favorables qui ont permis une richesse thématique des autres genres qui se sont imposés durant la guerre d'indépendance, la période de l'après-guerre et bien avant, pendant le mouvement national où les berbéro-nationalistes s'étaient confectionnés leur propre chants révolutionnaires » (Mourad Bektache : « Scène en malaise » in *Revue Passerelles*, N° 12, Octobre 2006, p. 25)

Le théâtre en enregistré englobe l'ensemble des pièces théâtrales enregistrées sur les différents supports médiatiques et numériques (la télévision, les cassettes, les CD, les DVD, etc.), nous pensons surtout aux pièces enregistrés par Mohand U Yehya et les sketches édités par le chanteur compositeur Slimane Azem et incontestablement les nombreuses pièces (monologues) faites par Fellag. C'est dans le même sillage qu'une pléiade d'artistes (chanteurs) kabyles a produit et diffusé des sketches et des chansons à caractère comique à l'image de Sadaoui Salah, Slimane Chabi, etc. Sur la manière et les conditions dans lesquelles Mohia fait ses enregistrements, nous rapportons le témoignage de Hocine Sadi: «L'année 1980 marque un tournant dans le mouvement berbère. Peu à peu Muhend U Yehya s'émancipe des structures et choisit de s'exprimer essentiellement par le biais de cassettes qu'il enregistre sur un simple magnétophone à double lecteur dans son arrière-boutique de la rue d'Amboise, parfois dans des cages d'escalier... »(Hocine Sadi : « Muhend U Yehya dramaturge de langue kabyle. Itinéraire d'un créateur en milieu militant » in *Etudes et Document Berbères*, N° 24, 2006, p.50)

Le théâtre représenté renvoie aux pièces jouées dans différents concours et festivals de théâtre (amateur ou professionnel) d'expression amazighe (kabyle en

particulier). Ce théâtre était l'apanage de centaines voire de milliers d'associations culturelles kabyles créées à partir de l'ouverture démocratique en 1989, et ce jusqu'au Printemps Noir de 2001 où la grande moitié de ces associations sont disparues.

Le théâtre écrit englobe toutes les publications qui ont porté sur la dramaturgie kabyle, notamment dans les opuscules, les brochures, les revues, les journaux, les livres et l'internet. Nous estimons que le texte de Bal3id At Ali sous-titre Afenjal El Lqahwa dans le chapitre abumexluddans les cahiers de bal3id ou la Kabylie d'antan est le premier texte qu'on peut considérer comme un texte de genre théâtral même si pour son auteur qui n'as pas d'impression de le classer comme ce genre mais l'étude de ce texte selon la norme du théâtre on peut le classer comme premier texte ou bien première petite pièce de théâtre kabyle écrite avec un seul acte, mais celui qui a marqué, que ce soit sur le plan qualitatif que quantitatif dans ce théâtre kabyle écrit d'une manière consistante et efficace, et ce par la création, l'adaptation et la traduction de nombreuses pièces théâtrales le pionnaire et le monument MuhendUyahya nommé MUHYA .

Conclusion

Le théâtre kabyle n'est pas le fruit de l'évolution des pratiques dites pré théâtrales ou théâtre spontané. En fait, elles sont plutôt des formes para théâtrales, c'est vrai qu'elles apparaissent dans leurs réalisations comme un spectacle théâtral de fait qu'elles rassemblaient un « public » (un spectateur) ,et ceux qui jouaient par moment sont à la fois spectateurs et joueurs comédiens .Le statut de ce public généralement invité (inebgui negh inebgawen) et par fois comme dans tibugharin negh asbugher sa présence est une nécessité ou obligation de ce fait ,il (public) diffère de celui de théâtre proprement dit. Ainsi, prendre ces pratiques (religieuse ou non) comme forme pré-théâtrales ou théâtre spontané est une erreur, car si on les dénomme ainsi on s'attend éventuellement à un théâtre au sens propre du terme par leur évolution, or cela est guère systématique. Il est né donc du brassage de plusieurs cultures hétérogènes et d'ailleurs c'est de là que naît le marasme de son origine son architecture et sa technique sont empruntés, mais son objectif et son effectif sont d'origine culturelle kabyle.

Chapitre III

Analyse discursive des données du corpus

Ce troisième chapitre est réservé à l'analyse pratique qui consiste étudier les deux textes de : « ccfaya » de Hamza BOUKIR et le : « afenjal el qahwa » de Balaid Ait Ali mais avant d'entamer notre analyse, on doit la précéder d'une présentation sommaire de chaque texte.

Par ailleurs, l'analyse de chaque pièce se base sur la singularité de chaque auteur son imitation, sa création individuelle, genre de discours l'intention de communication la forme de texte et la séquence dominante. Aussi, notre travail se focalise sur l'analyse discursive de chaque pièce en mettant en exergue son organisation textuelle.

1. Organisation textuelle du discours

Le texte *ccfaya* est un discours institué (Maingueneau, 2012) composé de plusieurs dialogues, classé dans le genre « *institué* » puisque ce genre institué abrite des modes composé de quatre modes de genericité institué ce qu'il appelle scène générique et scénographie notre texte d'après ses caractéristiques est un texte de quatrième modes (mode 4) ou bien genres auctoriaux. C'est dans ce genre « auctorial » que les auteurs reconduisent le partage qu'impose esthétique et la vision de monde d'une individualité créatrice ce que veut dire que l'auteur peut devenir créateur ou bien il a cette capacité de changer d'imposer des nouvelles lois nouvelles méthodes propre à lui cette individualité peut être influencé par la société dans laquelle vit l'auteur, dans ce texte de Hamza Boukir on trouve que le texte est beaucoup plus intransitif Contrairement Au premier texte Balaid AIT ALI qui a plus la vision du monde.

« Ccfaya » un texte créé en octobre 2019 par Boukir sous la direction de l'association Imghi de Béjaia où il a écrit ce texte sous forme d'une pièce de théâtre et des interactions verbales. Il s'agit d'une création dans le sujet mais aussi imitation à autre culture hamza boukir qui a effectué des études dans le domaine de la dramaturgie suit les règles et les normes internationales du théâtre

il est influencé par le théâtre classique ancien ceux de Molière et de Shakespeare même si on trouve sa propre touche créative dans le texte mais on ressent et on voit cette dynamique dans son texte.

L'auteur traite un sujet politique ethnique et sociale l'auteur qui défend les différentes classes de sa société, les conflits vécus par un certain pouvoir dominant à ses classes poussées vers le trou de l'oubli, l'effacement de leurs coutumes et leurs traditions son but est de rester fidèle à ses origines et de ne pas laisser les autres changer sa culture et ses racines par autre chose d'une autre société, c'est dans ce cas qu'on extrait que la singularité de l'auteur est influencée par des facteurs situés à l'intersection des logiques ethnique et biographiques, aussi d'esthétiques, C'est vrai que le texte de Boukir est riche en verbes et en actions mais ce dramaturge a ajouté sa touche dans les chants, les chœurs la musique de fond aussi la lumière il laisse le spectateur voyagé dans une autre époque et dans un autre monde ce texte destiné pour une représentation car il a toutes les normes et les critères pour classifié ce texte pour genre de théâtre à ce texte est découpé en trois actes et chaque acte a des scènes composées de dialogues les didascalies internes et externes bien remarquables par l'écriture différentes et leur place entre parenthèse comme le texte de Balaid Ait Ali, la pièce de Boukir est dans le mode quatre de type « auctorial » qui donne au créateur d'ajouter ou de modifier et de donner des nouvelles méthodes.

1.1. La singularité et l'imitation dans le découpage scénique et l'organisation de son texte

Le texte ccfaya met en exergue le sujet de la « mémoire » entre sept personnages dans quatre sont les héros de cette pièce un texte découpé en trois actes déroulé en quelques jours dans une psychiatrie, les événements changent au fil du temps comme c'est le cas du théâtre classique dans cette pièce on trouve que le dramaturge ignore la petite formule de didascalie initiale ou il a présenté juste les personnages sans détail leurs noms ni l'espace de la pièce ni le temps ni la physionomie des personnages.

Première acte : dans cet acte l'auteur présente ses comédiens l'espace et le titre de la pièce sous une tension comique. On remarque que cet acte composé d'une scène.

Deuxième acte : on découvre un nouveau personnage « stagiaire » qui va bouleverser l'histoire, c'est l'acte le plus long c'est là où les événements vont se déroulés (élément déclencheur et péripéties)

Troisième Acte : l'auteur exploite dans cet acte ce qu'on appelle les tirades ou bien des répliques les plus longues c'est dans cette partie que les malades vont trouver leurs mémoires grâce à la stagiaire qui demande la vengeance

L'auteur termine sa pièce avec une fin ouverte pour éviter de bousculer le public par le fait de la vengeance sous leurs yeux (il respecte les lois vraisemblance)

Est-il possible de prendre la vengeance derrière le rideau et faire informer le public de la vérité ,pour quoi l'auteur a choisi fin ouverte peut être qu'il pense a une nouvelle production suite de cette première , ou laissé le choix de la suite au public .

Possible que l'auteur termine son texte avec des mots entendue puisque dès le début le personnage « figuration » était toujours présent , ou bien c'est l'auteur lui-même qu'il s'est incarné a la place de ce personnage puisque il a tout raconté en détail puis vers la fin lorsque sa mère dahbia a demandé à Ynima qu'elle parle doucement , vraiment il n'a rien entendu et c'est pour ça qu'il a terminé son texte sans rien entendre en utilisant le verbe « asebcbec »et une fin ouverte

1.2. Type de texte

Le texte a plein d'ordres et de conseils, des échanges verbaux entre les personnages, l'auteur se concentre sur le choix action et réaction ce que nous laisse de mettre ce texte comme : (dialogue) Injonctif perspectif.

1.3. La séquence dominante*

Dans ce texte « ccfaya » : plusieurs séquences variées entre argumentative, narrative de personnage à l'autre d'une situation à une autre d'une action à une réaction mais la séquence la plus dominante c'est la *séquence dialogale*

1.4. Intention de communication

Dans cette communication entre les personnages et leurs interactions l'intention de communication, est d'inciter à agir et réagir

1.5. La focalisation

L'auteur de ce texte sait tous des personnages ce qu'ils pensent leurs gestes et même leurs intentions dans ce cas l'auteur est omniscient ou focalisation zéro

1.6. Les embrayeurs

❖ Les embrayeurs personnels :

Nekkni/kecci/nekk/netta /nettat/kemmi...

❖ Les adjectifs démonstratifs

Tagi/wagi/attan /tigi/

❖ Les embrayeurs spéciaux temporels

Les indices spacieux

Yer wassif /axxam agi / yer da /azzeka sbah//Carika / deg tbwat n zalamit /tura/zik/da/idelli/defir am usardun/tarbut akk id deg necca /deg sbitar/deg umkan-
is

Les indices Temporels

Seg lina/tura/assa/tameddit /ussan-a/tal ass /apres/n wussan/

- ❖ **Les temps verbaux** : les verbes les plus remarquables dans ce texte de balaid ait ali sont les verbes de présent, passé et peu de future

Présent : tzemred i teqriht uqqaru-k/qqim /arju-t

Passé : ccan swan/lsan/ggulegh/nwekkel-ssen/nigh-am/tekcem/terra

Futur: dacu ar ad awid/ayidinid /atyahrez /ar t teswed /hrec/kkes a ybel

Le tableau representatif de (l'aspect verbal et le temps verbal)

La phrase	Le temps du verbe	L'aspect verbal
Infermiér: ad <u>ttnehbess</u> kan da. (acte trois derniere scène 7) 2(docteur): aḥbbess; axir ad <u>tnehbess</u> da axaṭer	Future /inaccompli	Aspect terminatif : conclusif (ce verbe indique la fin des évènements et de l'action) il prend la limite de son achèvement
1 (artiste): (sur la tabel) ayen <u>tenyam</u> deg-ney assirem asnulfu zzhu taḍṣa lfen (acte trois derniere scène 7)	Passé /accompli	Aspect semelfactif (le verbe <u>tenyam</u> dans son contexte indique la mort le procès n'a lieu qu'une seule fois)
4(biochimiste) : <u>aḥder</u> ney ulac aḥbas ayen iy-txeddmem akka wi yellan deffir waya ; sani <u>tebyam ad ttawdem</u> (acte trois derniere scène 7)	Future /passé (inaccompli /accompli)	Aspect secant (le verbe <u>ad ttawdem</u> montre que les malades commencent leurs vengeance mais on ne sait pas où elle s'achève)

Professeur : a rġut. rġut ; yal yiwen yezra tirgit if i yaefes (acte trois dernière scène 7)	Future /inaccompli	Aspect duratif (le verbe dans cette phrase est dans un procès continue dans le temps c'est une action étirée)
3(journaliste): <u>tfuk</u> turart d tidet (acte trois dernière scène 7) 1(artiste): yewwded leħsab ar lexlas win yeččan kra ixelles- it	Passé/accompli	Aspect terminatif /conclusif (tfuk veut dire terminer le sens de la phrase: Game over) (yewwed-d laħsab ar lexlas : l'addition finale)
4(biochemist): awen- nassarwu ddwa-nni i yeseħlayen akken nessaram incallah ad teħlum (acte trois dernière scène 7)	Future /inaccompli	Aspect duratif (awen- nassarwu Est un verbe dans une action étirée)
4(biochemist):dayen ifuk zman-nni	Passé/accompli	Aspect terminatif /conclusif (le biochimiste a devisé le temps en deux parties le passé est terminé pour lui il doit voir avec la vengeance de présent)
1(artiste) ihi tfuk temzi tfuk tayri tfuk tmusni	Passés/accompli	Aspect terminatif /conclusif (l'artiste déclare que toutes les bonnes choses de sa vie sont achevées dans la mauvaise condition)
Professeur :tidett am tili nekk uhtameyts yal ass	Passé /accompli	Aspect itératif (le professeur parle de son vécu de chaque jour l'obligation d'accepter la vérité chaque jour)

L'infirmier (ad yeffey)	Future /inaccompli	Aspect perfectif (le sens de verbe ad yeffey ne se complet pas qu'après sa sortie de la scène)
3(journaliste) ayhuh ayhuh nectaq anarwu ides Ihemel xuxuc	Future inaccompli	Aspect itératif : (nectaq veut dire que souvent il ne dort pas comme il veut il se lève tôt ou bien sous le dérangement des autres souvent) (ihemel xuxuc veut dire qu'il a remarqué plusieurs fois que son ami aime bien dormir)

2. Présentation de la pièce

- Le titre : ccfaya
- Le thème : socio-politique
- L'auteur : BOUKIR Hamza
- Ecrite en : Octobre 2019
- Genre : comédie (expérimentale symbolique)
- Catégorie : pièce représenté
- Biographie de l'auteur :

Né le 19 février 1988 au village d'Ighil Nacer, Akbou wilaya de Bejaia. Cet homme qui a toujours intéressé a toute forme de l'art depuis son enfance dans l'école primaire a le souhait d'être une personne importante dans la littérature et surtout celle de l'expression amazigh ses ambitions et ses capacité lui offrent pour que en 2003 commencera le théâtre amateur scolaire au CEM.

Parcours cinéma et audio-visuel : Réalisateur Documentaire de tour d'Algérie à vélo, Assistant réalisateur Film kabyle Maxen, Hmidouche ,Feuilleton Kabyle Rebiha, Tayri d texidas /Acteur Film Kabyle Maxen, Hmidouche , Feuilleton kabyle Rebiha, tayri d texidas Film de cinéma Histoire de sofonisbe, diwane el madhalim Plusieurs courts métrages de fin d'étude. Spectacles théâtrales (Montage) 8^{ème} jour de la semaine, Sinistri, Antigone, Tachbaylith n jeddi ybrahim, Assif n tisselvi.Spectacles théâtrales (Comédien) Alouba alghadira,

Jules César, En attendant goda, Antigone, sinistri, tachbaylith n jeddi ybrahim, Cfawa, Malhamat aljazair, Azuzen, assif n tisselvi...Création et montage Spectacle Cfawa.

2.1. Les premières constatations

Le titre est en langue kabyle ainsi que les didascalies même si des fois on trouve des didascalies écrites avec une langue étrangère, on constate aussi que cette pièce est découpée en trois actes chaque l'un de ses dernières est composé de scènes

2.2. Analyse formels des actes

2.2.1. Le découpage en acte

- ❖ **Le premier acte :** l'auteur nous présente globalement presque tous les comédiens sauf la stagiaire qui viendra dans le deuxième acte, il présente en bref le thème de la pièce et l'intrigue d'une manière comique, les comédiens numérotés de 1 à 4 sont (1 = artiste) (2 = docteur) (3 = journaliste) (4 = Biochimiste)
- ❖ **Le deuxième acte :** dans cet acte on découvre un nouveau personnage qui s'appelle Maya cette stagiaire qui bouleverse et qui conduit les événements grâce à son aide pour changer les faits de la pièce et c'est à son arrivée que l'auteur a utilisé et exploité l'élément déclencheur d'une manière légère car avant le journaliste (malade 03) a déjà commencé à avoir les repères
- ❖ **Le troisième acte :** les événements dans cet acte arrivent au sommet c'est là où l'auteur Hamza Boukir a encore appuyé sur les dialogues de chacun de ses personnages pour exprimer leur nature psychologique et pour arriver à récupérer leur mémoire grâce à la stagiaire qui l'a aidée.

Le suspense et l'action prennent place aussi lors de la récupération totale des malades à leurs mémoires et la décision de la vengeance contre le professeur et son infirmier.

L'auteur a exercé une thématique nouvelle pas comme l'ancienne méthode dans le théâtre antique, l'auteur a pensé au public qui voit et qui réagit en même temps, alors il décide de laisser fin ouverte pour sa pièce, il donne une interrogation pour imaginer la suite de sa pièce.

2.2.2. L'organisation de la pièce

- ❖ **La scène d'exposition** : pour le dramaturge de cette pièce n'a pas mis la scène d'exposition de ses comédien mais il s'est passé a une méthode plus moderne où il englobe ses personnage dans le premier act premièrescène tous les comédien il expose le lieu le problème avec un air comique pour accrocher le public et pour laisser ce dernier découvre la suite des évènements juste il a utilisé le syntagme j'ai oublié avec l'atmosphère comique pour donner un declique de titre

(Les 4 avec follie) ettugh ettugh

- ❖ **Le conflit** : cette pièce l'auteur dans son deuxième acte concentre sur les perturbations du malade (3) le journaliste entre sa vie réel naturel et son état sous le traitement et l'effet du médicament q'il consomme comm lui et ses amis, c'est la ou le conflit s'émerge, la suite de ce conflit se propage a l'arrivée de la stagiaire dans sa premièrescène elle a compris que les malades qui sont là sont pas des malades mais des condamnés pour effacer leur mémoires
- ❖ **Le dénouement** : Les malades se guérissent l'un après l'autre, ils es arrivent a trouvaient leurs états psychologiques et leurs memoires grâce a l'aide de la stagiaire Les responsables de ce labo (professeur et l'infirmier) sont condamnés à vivre les mêmes situations vécues par les malades
- ❖ **La situation finale** : une fin ouverte car on n'a pas vue la suite de l'évenement final puisque l'auteur a préféré qu'il arrête sa pièce il déclare sous la langue de ses personnages

2: a ḥbbess; axir ad tneḥbes da axaṭer

1: ula d win yuran

3: tacegift-agi

La stagier : ur izri ara

4: amek tettkemmil

Professeur : ihi nextar

Infirmier :ad tneḥbes kan da

2.2.3. Le temps et le lieu de la pièce

- **Le temps** : les actes et les scènes de cette piece sont déroulés en quelques jours, ce qu'on confirme dans la première scène moment de l'interaction verbale entre les personnages :

Professeur; aha ar d-qley yur-wen ad twalim
 02(docteur): a wissen d acu akka ara txedmed
 03(journaliste): Ad ay-texdem am yidelli
 01 -02- 04(artiste,docteur, biochimiste): d achu eni i ay-texdem idelli

La parole de journaliste nous indique qu'ils ont passer deja une journée aussi dans la parole des malades (1,2,3,4) a la fois

(1,2,3,4) :hhhhh tettagadeq-tt ah

Dans le troisieme acte l'auteur nous indique que les malades ont deja passé plusieurs jours dans ce labo on constate sa dans la parole de son personnage :

Professeur : axir fell-awen amek tellam
 (as-rren yak sauf le 2) bon nekkni anruhah nawi ddwa qrib ad yekfu ad d-nernu ad d-neqdu ciuḥ ass-agi imensi royale

« Qrib ad yekfu » signifie qu'ils ont consommé une grande part a travers le temps plusieurs journées

- Le lieu : Toute la pièce se deroule dans un meme endroit un labo « hôpital psychiatre »

3. Analyse discursive de la première pièce

3.1. Les personnages :

La notion même de personnage est rendue confuse par la double nature du personnage de théâtre de fiction auquel vient ce qu'on joint à être vivant le personnage est un être de papier au qu'elle devra correspondre un artiste double statut d'un héros de fiction sujet d'un discours fictionnel Et d'un être réel et concret le comédien d'où des difficultés pratique le lexème personnages peut être le sujet d' ambigü c'est l'être de papier qui aime mais c'est le comédien qui dira les mots il fera les gestes de l'amour

Du point de vue narratif le personnage et d'abord un actant (actancier model) modèle donc il a un rôle dans le système actancier de l'oeuvre elle est le sujet ou l'objet où l'adjuvant ... à moins qu'il adopte successivement plusieurs roles.

« Le personnage est un individu avec des traits distinctifs d'âge de complexe physique de famille de personnel très distinctif qui selon les formes du théâtre peuvent être schématique ou au contraire très complexe enfin il a en général ce qui fait l'individu dans l'espèce humaine un non nécessairement ses caractéristiques individuelles doivent être assez flou pour permettre à des comédiens quel personnage avec parfois des distorsions »(Ubersfeld :1981)

Mouzarine ajoute:

« Le personnage théâtral est rarement seul, il intervient par rapport à d'autres personnages avec qui se confronte et lui donnent sa signification [...] » (Mouzarine : 2013, p.78)

Laoufi de son point de vue :

« En littérature, le personnage est un être humain représenté dans une oeuvre. Dans ce cas, il peut y avoir plusieurs types de personnages dans un roman ou dans une oeuvre dramatique. Finalement, le personnage littéraire est un être imaginaire sans lequel, une oeuvre ne saurait fonctionner. De ce constat, il apparaît clairement le rôle important que le personnage occupe dans une oeuvre » (Laoufi : 2012,p .99)

Le personnage est caractérisé par un discours d'un groupe d'une classe sociale et dialectes de l'individu le discours dépend d'une situation d'énonciation générale ou particulière et il y a une relation de réciprocité entre les traits distinctifs de personnages et les caractéristiques de son discours avec toutes les possibilités de distension et de contradiction ainsi qu'un langage très distingué sorti de la bouche d'un servant apparemment fleuriste.

« Le personnage (sauf l'exception de one man show) tu n'es pas seul il fait partie d'une configuration de personnage avec les quelle est la des traits communs et des traits individualisant» (Ubersfeld : 1981)

3.3.1. La hiérarchie des personnages

- ❖ **Le protagoniste** : au théâtre il existe souvent un seul protagoniste ou bien un seul héros même l'auteur et le dramaturge a distribué les rôles presque de la même façon on remarque que l'importance de tous les personnages nous amène à ne pas distinguer le vrai protagoniste puisque les quatre malades ont joué avec performance en ajoutant le jeu de la stagiaire. Pour cette pièce le protagoniste c'est l'artiste ou bien le malade numéro (1) lui qui s'engage avec la stagiaire dans une promesse d'en sortir tous les malades de leurs problèmes et lui qui prend le risque avec son professeur d'avaler le médicament en plusieurs reprises
- ❖ **Le confident** : dans le théâtre ce personnage est souvent celui à qui le personnage donne confiance raconte ses secrets compte sur lui c'est le cas de

l'adjuvant dans le schéma actonciel. Dans cette pièce l'auteur a distribué ce rôle de confident à la stagiaire qui aide l'artiste dans la résolution de conflit pour éviter le médicament de le professeur et son mari donne et obligent aux malades chaque jour des fois plusieurs doses par jour.

- ❖ **Les secondaires :** Le reste des personnages sur scène sont des rôles secondaires malgré l'importance du dialogue que l'auteur a donné, aussi même leurs apparitions beaucoup plus sur scène mais l'auteur a choisi cette thématique de ressembler les malades sous un même personnage on dirait le rôle principal de cette pièce sont les quatre malades ; Le professeur /l'infirmier /le journaliste/le docteur/le biochimiste.
- ❖ **Les figurants :** pour le premier texte l'auteur n'a pas incarné un ou des personnages figurants

3.1.2. Le portrait et le profil des personnages

Les portraits psychologiques sont les plus normaux dans la pièce de Hamza BOUKIR, par rapport aux portraits physiques qui sont très rares. Ces caractéristiques nous renseignent sur l'état d'âmes, les pensées, les sentiments... des personnages. Le tableau suivant résume les caractéristiques des personnages du texte Hamza Boukir ainsi la relation de chaque personnage avec d'autres

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
(1)Artiste	Intelligent fidèle et conscient de ses actes, malade par le médicament donné par le professeur	Malade comme les trois autres (2,3,4) Condamné par le professeur et son mari ;Réconcilié avec la stagiaire

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
(2) docteur	Femme calme forte aussi malade par le médicament donné par le professeur	Malade comme les trois autres (1,3,4) Condamné par le professeur et son mari

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
-------------------	------------	----------------------

(3)Journaliste	Homme Courageux nerveux, sérieux dans ses déclarations aussi malade par le médicament donné par le professeur	Malade comme les trois autres (1,2 ,4) Condamné par le professeur et son mari
-----------------------	---	---

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
(4)Biochimiste	Intelligent fidèle et comique aussi malade par le médicament donné par le professeur	Malade comme les trois autres (2,3 ,1) Condamné par le professeur et son mari

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
La stagiaire	Fille humaniste,serieuse, aimable	Travaille chez le professeur La confidente du protagoniste (artiste) Amie avec les autre malade

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
L'infirmier	Homme idiot, comique, peureux,	Garde malade Le mari de professeur Le guide de la stagiaire

Nom de personnage	Caractères	Relation avec autres
Professeur	Femme Hypocrite, méchante, nerveuse, menteuse	La marie de l'infirmier La patronne de la stagiaire Le responsable des malades

Ces tableaux montrent bien que les caractéristiques attribuées aux personnages dans le texte de hamza Boukir et la relations entre ses personnages se différencient selon le personnage : de gentille au nerveux de sérieux au menteur de fidèle à l'infidèle c'est ce qu'il donne l'harmonie et le rythme au texte au fil des événements

3.1.3. Typologie des personnages :

Nous allons essayer ainsi, de classer les principaux types de personnages dans cette pièce

- **Les types comiques :** le dramaturge Hamza BOUKIR a créé dans son texte un personnage qu'on voit durant toute la pièce sous le type comique qui laisse le public à chaque fois qu'il apparaisse sur scène s'éclate de rire et de joie même si ce n'est pas avec l'interaction verbale mais aussi avec ses actes ou bien ses gestes ce personnage qui incarne le rôle de l'infirmier qui s'en va entre la peur de sa femme professeur et la domination de sa stagiaire et le sérieux qui n'existe pas en lui envers ses malades c'est les vas et vient qui laisse son rôle drôle et comique le plus sur scène.

Types sociaux : « Tous les personnages sont du type social, parce qu'ils représentent les caractéristiques de la vie quotidienne kabyle » (Mouzarine : 2013 ,p.74)

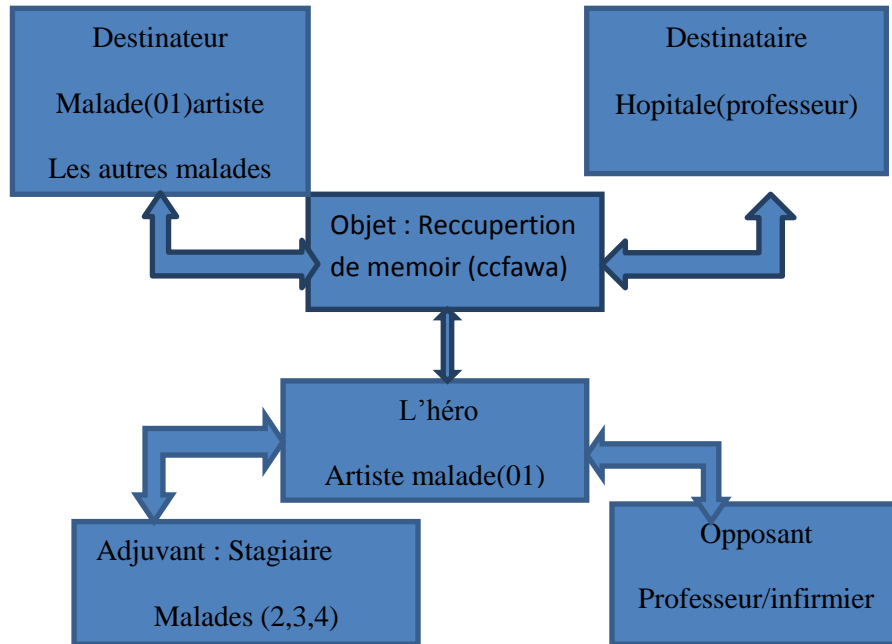
dans ce type le dramaturge à incarner des personnages sous cette forme social où il plaça en scène ses comédiens et ses acteurs on peut trouver plusieurs tranches de ce type social comme (artiste qui représente en générale toute personne qui exerce ce métiers d'art que se soit théâtre peinture ,chant ,sculpture ...etc)(docteur qui représente aussi une autre classe de la société titre de fonction de responsabilité de valeur de créations scientifique) Le dramaturge examine au plus large tous ce qu'ils donnent force à une nation à un peuple.

- **Les personnages individualisés :** ce sont plus les personnages qui ressemblent à des personnes réelles qui vont être les plus réalistes ils ont leur caractère propre avec la différente ambiguïté ce sont des individus autonomes dans lesquelles on trouve plus de stéréotype ce sont certainement les personnages les plus profond elle est plus intéressante

La relation entre les personnages c'est très intéressante et importante dans un extrait de théâtre à analyser leur statut et leur relation parce que ça permet de

comprendre la dynamique de l'intrigue pour analyser la relation de personne on passe au schéma actanciel de chaque personnage.

3.1.4. Shema actanciel de la première pièce



L'auteur utilise Ensuite une autre relation entre les personnages ce qu'on appelle couple dominant-dominé: il y a des couples comme ça au théâtre qui sont très souvent représentée exemple dans cette pièce;

3.1.5. Couple dominant / dominé

- Professeur/ infirmier
- Professeur infirmier /malade
- Infirmier /stagiaire
- professeur/stagiaire

Dominant	dominé
Professeur (: ddwa ddwa ay ayyul tessewd- asen ?) tezriđ lukan ad tt-tettuđ ad ččey aqerruy-ik	Infermière (ih ih yax uqbel Imakla) (...am rrabay i rrigliy eebaz issil...), : (ahh ahhh dayen semđiyi)
Professeur (win ara yerzen kra deg lqecc-is ad ittueaqeb eyiy deg lbiε yal ass) Infirmier : (adagun iiiyyy),(ah nek ulac leeb yid-i ad iherrek yiwen ad t-xebdey)	Malades (ad cudden wa ger wa ad kecmen yal yiwen yer lqecc-is deg ufus-is) 2docteur: (Susem aeni tebyiđ ad ak-d-slen)
Infirmier :(a d kem i asen-issutren (avec	Stagiaire :(yiveh)

colaire) dayen waqila tebyid ad tetfed amkan- iw n şşah) (Bon eddem lqec-im açal n wussan it-xedmed ruḥ yer le bureau akem-id-xeşay teddisparid seyagi aya ḥarrek) (sussem kem tettaxreḍ) (kem-ini tura tettlaæabeḍt inteligente sortis de l'université soit disant au lieu asen-tefkeḍ ddwa)	: wellah amadam ar yenna-iyi-d suter-asen la dat de naissance (A3ni tettud) (ttraḡuy ad uyalen sin-nni wiyeḍ asent-fkey deg yiwen n lweqt)
Professeur : ok (; kem yur-m uyal I lmendad teslid) (fek-asen dwa iwakken ad æedin ad tşen ,azeka sbeh ay id-awiḍ tikarniyin iwakken ad waliy d acu id-uran)	Stagiaire : yerbeḥ , ad ruḥey ad awiy tikarniyin tjededin tigi kfant yerbeḥ
<u>Les malades et stagiairee : (acte trois)</u> STG ad awiy lexiḍ n trisiti ur infie ara yid-sen wawal wigi 4 : a hder niy ulac ḥbes ayen iy-txedmem akka wi yellan deffir waya ; sani tebyam ad tawḍem . 3: awen-settu tudert akken i ay-tessettum 4: awenassaru ddwa-nni i yesseḥlayan akken nessaram incallah ad teḥlum	<u>Le professeur /infirmier</u> INF... ruḥ awi-d apoto siwel I sonalgaz am-d- bruncin 380... PRF a rḡut. rḡut ; yal yiwen yezra tirgit if i yaefes fiḥel ad tḥasbem iman-nwen melulit am dfel... INF : ahaw ttxilwat cwit n lmufahama kunwi d les intelctule PRF ttxilwat ala aḥbaset awen-d-sfehmay

3.2. Les dialogue

3.2.1. Les dialogue : La manière dont un dialogue est construit donne des informations essentielles sur la psychologie des personnages ou l'intrigue de la pièce.

Les répliques peuvent, se succéder et servir à l'évolution du dialogue ou même de l'action ; s'opposer ou se répondre ou se compléter par des effets d'échos ou de symétrie (exemple : entre maître et valet).

Si l'écriture dialoguée est, avec le jeu, l'essence même du théâtre, il convient d'étudier le dialogue, moins comme le mode de la communication que dans sa relation avec la dynamique de la pièce, les rapports de forces, voire les personnages qui dominant.

L'échange verbal est évidemment le mieux représenté dans les pièces, puisque c'est lui qui permet à l'action de progresser. L'enchaînement des répliques est source de dynamisme.

✓ **Les stichomythies :**

qui sont des échanges de courtes répliques de même longueur. L'hypertexte est submergé par ces stichomythies, ce qui mérite d'être signalé c'est que ces courtes répliques épousent plusieurs formes dramatiques

Dans l'interaction verbale entre le professeur et l'infirmier deuxième acte première scène :

Acte deux /scène une : Infirmier: (s lemyawla) ih yirbeḥ /Professeur: sani. Ah?/Infirmier: ad d-awiḡ imuḍan /Professeur: ččan ?/Infirmier: ih /Professeur: swan ?/Infirmier: ih /Professeur: Isan?/Infirmier: iiiihhh/Professeur ; sani sani ; daya ;daya kan ?

Acte un/scène quarte :1(artiste) : idieo,/ 2(docteur): Susem aeni tebyid ad ak-d-slen / 4(biochimiste): Aybel ameqqran; Ur nezri ansi i d-nekka ur nezri sani i nteddu / 1(artiste) : Ahat mem mi ara aḡ-d-ḥkun ur nettamen ara/3(journaliste) :ayen ur nettamen ara / 2(docteur): ih ayen ur nettamen ara /1(artiste): Axater ur nceffu ara ,ntettu / 2 ;3(docteur,journaliste): iiih d tidet ur nceffu ara ntettu axater nehlek /4(biochimiste): Nekkni d imuḍan / 1(artiste):dacu akken i ḡ-d-ina ad naru deg tkarniyin-nney/3(journaliste): ahh/ 2(Docteur): yal yiwen aḥal deg leamer-is

Le dramaturge progressé son texte avec beaucoup de stichomythie pour donner du rythme sur la représentation et pour faire jouer ses personnages d'une manière vive et rapide .

✓ **L'aparté :**

Malgré son importance et sa valeur dans la représentation théâtrale mais le dramaturge a évité d'exploiter cette forme de dialogue dans toutes les répliques on trouve qu'un aparté.

Acte deux /scène une : Professeur :(je suis dans l'obligation de réussir cette mission)

✓ **Les trilogues :**

L'auteur n'a mis en interaction que deux ou trois personnages à la fois ce qui est d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni, conforme au dialogue du théâtre :

Les « dialogues » et les « trilogues » sont très largement majoritaires au théâtre, (...) les groupes de plus de trois participants ont tendance à se scinder en sous-groupes menant en un même lieu des échanges superposés, ce qui pour un observateur extérieur produit un effet de cacophonie, contradictoire avec l'exigence d'audibilité qui caractérise la communication théâtrale : si le dialogue théâtral est beaucoup plus discipliné que les conversations ordinaires, c'est (...) à cause de l'existence du public, qui est censé avoir accès à l'essentiel de ce qui se dit sur scène.

L'auteur a pas mal de fois qu'il a mis l'interaction de plusieurs personnages c'est à dire plus de deux dans son texte ce qui fait du bruit sur scène ou sur l'espace scénique mais aussi une vibration au niveau du ton et de synchronisation ce qu'on voit dans

Acte un / Scène une : 1-2-3-4(artiste, docteur, journaliste, biochimiste); hhhhh tettağadeğ-tt ah/ 01 - 02- 04(artiste, docteur, biochimiste): d aču eñi i aḡ-texdem iđelli /Les 4 à ttuy à ttuy (avec folle)
Acte deux /scène sept : 1; 2;4(artiste, docteur biochimiste): a llah ibarek
Acte deux /scène dix-sept : Tout le mand d şşah/Tout le mande : eñi d şşah testaxrem-tt a madam

3.2.2) Les six fonctions du langage dramatique de roman jakobson :

- ✓ **la fonction expressive ou émotive** est centrée sur le destinataire:

Acte un / scène une : Infirmier: anef-as meskin wellah ar ħemmley ad as-sley yessetha-iyi

Acte deux / scène sept : infirmier: a byiy ad nkecme

- ✓ **la fonction conative ou bien impressive** l'accent est mis sur le récepteur,

Acte un / séquence une : Professeur : Ssenset times daya i tessnem

Acte deux /scène deux : Professeur: ttef-t imkan-nwen

Acte deux / scène trois : Infirmier : (ad idduqes ad t-id iwali) qqim kečč

Acte deux /scène cinq : 1(artiste) : dayen ass-a ar tikkelt nnađen tkemleđ-d

- ✓ **la fonction référentielle** c'est l'une des fonctions du langage qui traite l'information et le contexte qu'il apporte le personnage comme d'autre fonction l'auteur a exploité dans son texte et dans son dialogue cette fonction on trouve sa dans

Acte deux/scène une: Professeur: ad truħeđ ad d-tawiđ imuđan ad ten-waliy maci d aman ara d-tawiđ ay alḡem

Acte deux /scène quatre : 4(biochimiste): Nekkni d imuđan

- ✓ **la fonction phatique** permis d'établir ou de conserver la communication avec le partenaire

Acte deux /scène une : Professeur: tfehmem, tfehmem dacu i d-nniy balak

Acte deux /scène quatre : 3(journaliste) : bon maelic (ad zzin akk ḡur-s)...

Acte deux /scène six : Professeur: amek amek

Acte trois /scène trois :(01) Artiste: bonjour tout le monde

Acte trois /scène sept : Le professeur: arġġut arġġut

- ✓ **la fonction métalinguistique** qui différencie métalangage langage-objet est utilisé nous le verrons surtout par les dramaturges contemporains lorsque de personnage se pose des questions concernant le code linguistique parce qu'ils ne sont pas sûrs de prendre les mots dans la même acceptation

acte deux /scène cinq : 3(journaliste) : a ladya deg imi d-nnulfan aka les réseaux sociaux ad tkemmel adivlopint 3 tlufa nessah d axeşşar deg-ney ; le monque de coménucation ad afeđ 10 qqimen deg uxxam wa ur ihedder i wa sean akk tiwaculin anga nađen bon maelic yelha mais pas ou poine ;ad ak-d-hder yemma-k ;; amek ayi ;; ad tuyaleđ dayen s axebbas ;;; ih ;; incallah ::::; amek id-teniđ ;;; ad ak-d-ewawed meskit ;;; ih.... Ladya kečči mebla rebbi ma tezriđ akk dacu i ak-d-tenna bezzaf ; tis snat l'hépoquerisi d axeşşar ad d-tafeđ sin ur ttemcummun ara akk mi ara d-mlilen deg unnar ameh ameh mon frère les coeurs awe sani

- ✓ **la fonction poétique** : certainement sel dans le dramaturgese sont les le plus fréquemment servis chez eux le pouvoir du verbe et de ces incantations est premier cette fonctions poétique inscrite au cœur du langage rend compte d'un certain parallélisme dans l'évolution de l'écriture au théâtre et on poésie le dramaturge (avec de notables exceptions toutefois) s'exprime en vers comme le poète jusqu'au milieu de 19e siècle le cas de :

Acte trois /scène sept : Professeur:amkan yexlan ; temzi ieeddin ;lxiiq imuđan ; tarwa ur d-tban ; la imawlan la lġiran ah aya rebbi kečč tezriđ tid ađ-yuyen.....

Acte deux/scène onze : 4(biochimiste): nekk ad iniy yir tagmat am kalitus mi yezzif messus mebeid i yettara tili

3.3) Les didascalies Marie-Claude Hubert définit l'écriture didascalique comme :

« Le texte dramatique, que deux niveaux d'écriture constituent, le dialogue et les didascalies, s'offre à nous dans son aspect composite. Le discours didascalie est la présence d'une instance supérieure dans le texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements »(Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, 1998, p. 17)

- ✓ **Les Didascalies initiales**

Après le titre de la pièce, les didascalies initiales comportent la liste des personnages et des lieux. Elles donnent des précisions utiles sur les rapports de parenté, d'amitié ou de hiérarchie entre ces derniers. Elles donnent également des

informations sur leur âge, leur caractère, leur costume, le lieu et le moment de l'action.³⁷

✓ **Didascalie Initiale (Pour la première pièce)**

L'auteur a évité ce type de didascalies pour des raisons personnelles, il voit qu'il utilise au pluriard son texte dans des conditions différentes c'est à dire que il voulait pas se condamner derrière des indications précises car peut être que son texte sera encore représenté de différentes manières avec différents personnages ce qu'il nous a donné comme didascalie initiale

1 : professeur /2: l'infirmier/3:la stagiaire /4 : malade n1 (artiste)/5 ; malade n2 (docteur)/6 : malade n3 (journaliste)/7 : malade n4 (biochimiste)

✓ **Les didascalies internes** (Des didascalies citées en dehors des interactions langagières)

Dans cette forme Hamza BOUKIR a exploité cette forme de didascalie même si on trouve la langue différente de temps en temps des fois il exprime ses indications avec la langue maternelle puis des fois il emprunte les mots d'une autre langue étrangère même des fois il met entre parenthèse les gestes ou bien les réactions sans dialogue.

Acte un /scène une : Les 4 a ttuy a ttuy (avec folie)

acte deux /scène une Infirmier: (s lemyawla) ih yirbeḥ /Infirmier: ah nekk ... (avec hésitation)

Acte deux /scène deux : Professeur : ttef-t imukan-nwen ;(ad qqimen)/ Infirmier: ih nefhem (ad timuqel s zzeaf) ad iwwet yiwen deg-sen tfehmed kečč ih

Acte deux /scène trois: Infirmier:(ad idduqes ad t-id iwali) qqim kečč , mazal itqaedeq tiyimit-ik tebdid agerwaz

Acte deux /scène quatre : (journaliste) : bon maëlic (ad zzin akk yur-s)

✓ **Les didascalies externes**

Fournissent au lecteur des informations qui l'aideraient à comprendre et à imaginer une scène en train de se dérouler

Acte deux /scène deux: (Ad cudden wa ger wa ad kecmen yal yiwen yer lqecc-is deg ufus-is)

Acte trois /scène une : (Le rêve du 3 la scène tečœur d iğernanen mesxen d idamen le 3 ad ikcem daxeł wiyađ ad as-zzin ara d-tbanen des silhouettes)

4) l'Organisation textuelle du discours

afenjal el qahwa est un discours littéraire composé de plusieurs dialogues, Dominique Maingueneau a classé ce genre de texte qui sont littéraires et philosophiques... qui portent aussi des dialogues dans le genre « *institué* » ce qu'il certifie : « Quand on étudie les discours littéraire, philosophique, politique, etc. on n'a affaire qu'à des genres « *institué* ». Même si une œuvre littéraire se présente comme la mimésis d'une conversation (dans une comédie par exemple), il ne peut évidemment s'agir d'un genre conversationnel, puisqu'il existe un auteur qui a agencé de manière non négociée l'ensemble des répliques. (Maingueneau, 2012, P181) il ajoute ce dernier que ce genre institué abrite des modes composé de quatre modes de genericité institué ce qu'il a appelé scène générique et scénographie notre texte d'après ses caractéristiques est un texte de quatrième modes (mode4) ou bien genres auctoriaux c'est ce qu'il rajoute : « Les genres auctoriaux sont le fait de l'auteur lui-même, éventuellement d'un éditeur. En général, leur caractère auctorial se manifeste par une indication paratextuelle, dans le titre ou le sous-titre : « méditation », « essai », « dissertation », « aphorismes », « traité »... Ils sont particulièrement présents dans certains types de discours : littéraire, bien sûr, mais aussi philosophique, religieux, politique, journalistique... En attribuant telle étiquette à telle œuvre, on indique comment on prétend que son texte soit reçu, on instaure de manière non négociée un cadre pour son activité discursive. » (Maingueneau, 2012, P181)

C'est dans ce genre « auctorial » que les auteurs reconduisent le partage qu'impose esthétique et la vision de monde d'une individualité créatrice ce que veut dire que l'auteur peut devenir créateur ou bien il a le cette capacité de changer d'imposer des nouvelles lois nouvelle méthodes propre à lui cette individualité peut être influencé par la société dans quelle vit l'auteur , dans ce texte de Balaid Ait Ali on trouve que le texte est beaucoup plus transitif Contrairement Au premier texte de hamza BOUKIR qui a plus d'esthétique

Commençons par ce texte afenjal el qahwa qui s'inclus dans le chapitre « *amexlud* » ou il a écrit plusieurs texte sous forme de dialogue et tellement c'est une création proprement a lui pas une imitation a autre culture Balaid AIT ALI sait même pas ce qu'il a écrit dans ce chapitre c'est ce qu'il a déclaré dans , l'extrait suivant, tiré de sa lettre au Père rédigée la nuit du 24

et 25 décembre 1946 et qui ouvre son dernier cahier, enlève définitivement l'amalgame suscité par l'emploi de ce terme. Il écrit : « Sincèrement, quand j'ai donné à ce cahier le titre de 'amexlud', je n'avais absolument aucune idée de ce que ce mot s'appliquerait à 'un mélange', ou... 'Panachage' de kabyle et français. Je comptais simplement l'emplier de 'dialogues' entre « sut udrar », et exclusivement en langue kabyle_ Mais...Mais il s'en ...voulut autrement »(J.M. Dallet & J.L. Degezelle (édit.), *Les cahiers de Balaid ou la Kabylie d'antan* ;t.I, FDB, Fort-National. 1963, p. 372.)

On remarque que l'attachement de balaid à sa patrie sa terre ses coutumes et ses tradition ,son désir d'écrire en langue kabyle lui fait oublié de voir les technique ou les méthodes d'écriture dans ses genre littéraire ,pour lui le seul but c'est de remplir ce mélange par des dialogues des évènements , qui se déroulent au scène de sa société, c'est dans ce cas qu'on extrait que la singularité de l'auteur i influencée par des facteurs situés à l'intersection des logiques ethnique et biographiques, loin de celle de esthétiques, C'est vrai que le texte de balaid AIT ALI a des traits d'un texte théâtrale destiné pour qu'il soit représenté comme BOURAI .Ourdia a confirmé dans son article *pour une lecture dramaturgique du texte afenjal el qahwa de balaid ait ali (2016)* mais il manque aussi d'autres critères pour le classifié dans le genre théâtrale, pour un texte de théâtre il faut avoir des personnages et des didascalies tout a fait d'accord que ce texte a ces critères mais on remarque dans le contenu de ce texte l'absence des actes qui sont la base de la structure d'un texte théâtrale « Chacune des grandes parties d'une pièce de théâtre, séparées par un intervalle marqué par un baisser de rideau ou par un noir »(<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acte/881>) et des scènes si on traite ce texte on trouve pas le découpage scénique ,ajoutons à ce problème le genre de ce texte dans le théâtre où peut-on classé ce texte dans ? comédie, tragédie , drame farce...., chacune a ses caractéristiques cette création de Balaid AIT ALI a ignoré la formule de ces actes et scène surpasse même de ne pas classé ce texte dans un genre bien définie même pas sketch kabyle de son époque sur les ondes de la radio.

Dans ce genre de texte « auctoriale » l'auteur a une liberté de créer ou de d'imposé des changements et de mettre des catégories nouvelle propre a l'auteur c'est ce que Dominique maingueneau appelle *catégorisation singulière* dans l'illumination de Rimbaud (p182)

4.2) La La singularité et l'imitation dans le découpage scénique et l'organisation de son texte

le texte *afenjal el qahwa* de Balaid Ait Ali se déroule sur le sujet d'une « tasse de café » mais les séquences qu'il a organisé dans son texte se changent avec le changement de sujet trois séquences trois sujets et trois personnages cette organisation était voulue par l'auteur ou bien c'est une organisation venue seul puisque c'est une création proprement dite , l'auteur raconte une des journée quotidienne des femmes(vielles) kabyle au tour d'une tasse de café :

Première séquence commence à l'arrivé de Fatima le sujet abordé dans cette séquence c'est la nouvelle loi du village imposé contre la sortie des femmes seuls

Deuxième séquence l'arrivée de Ynima l'auteur change le sujet et parle des nouvelle femme agressé dans la foret par des étrangers

L'auteur clôturé son texte (séquence dernière) par la sortie de Fatima et la nouvelle conversation entre dahbeyya et Ynima sur le divorce

La fin de la pièce : l'auteur a exploité un personnage figure a un décor qui ne bouge et qui ne parle pas durant toute la conversation mais puisque l'auteur a valorisé la présence de ce personnage « masculin » il a utilisé vers la fin de la pièce le verbe « asbecbec » de la bouche à l'oreille pour quelles le dérangent pas, et qu'il n'entend pas cette dernière conversation.

Possible que l'auteur termine son texte avec des mots entendue puisque dès le début le personnage « figuration » était toujours présent , ou bien c'est l'auteur lui-même qu'il s'est incarné a la place de ce personnage puisque il a tout raconté en détail puis vers la fin lorsque sa mère dahbia a demandé à Ynima qu'elle parle doucement , vraiment il n'a rien entendu et c'est pour ça qu'il a terminé son texte sans rien entendre en utilisant le verbe « asebcbec »et une fin ouverte

4.3) Type de texte :

vue la richesse des ordres des conseils des échanges verbaux entre les personnages, l'auteur se focalise sur l'option agir et réagir ce que nous laisse de placer ce texte comme : (dialogue) Injonctif perspectif

4.4) La séquence dominante :

Dans ce texte « afenjal el qahwa » : plusieurs séquences variées entre argumentative, narrative de personnage à l'autre d'une situation a une autre d'une action a une réaction mais la séquence la plus dominante c'est la *sequence dialogale*

4.5) Intention de communication :

Dans cette communication entre les personnages et leurs interactions l'intention de la communication c'est d'inciter à agir et réagir

4.6) La focalisation :

« On parle de focalisation zéro (ou point de vue omniscient) lorsque le narrateur sait tout, voit tout, connaît tout. En un mot, il est comme Dieu. Il en sait plus que tous ses personnages réunis. Ce point de vue, très souvent utilisé dans le roman réaliste, peut donner l'impression de dominer la situation. Il permet surtout de donner de nombreuses informations en très peu de lignes »
(http://www.lettres.org/files/focalisation_zero.html)

L'auteur de ce texte sait tous des personnages ce qu'ils pensent leurs gestes et même leurs intentionS dans ce cas l'auteur est omniscient ou focalisation zero

4.7) L'énoncé :

c'est le fait de produire un énoncé à l'oral ou à l'écrit, celui qui produit cet énoncé c'est l'énonciateur

✓ **L'énoncé :**

Puisque l'énonciateur est repérable alors dans ce texte on a affaire avec énoncé utilisé dans le discours l'énoncé **ancré**

✓ **Les embrayeurs****Les embrayeurs personnels :**

Nekk/kemm/netta /nettat/...

Les adjectifs démonstratifs

Tagi/wagi/attan /tigi/

❖ **Les embrayeurs spéciaux temporels****Les indices spacieux**

Axxam/ppedrar /lghaba/di franssa /di tmurt /barra

Les indices Temporels

Ass / lefjer/tura/zik/idelli/assagi/taswi3t/

❖ **Les temps verbaux :** les verbes les plus remarquables dans ce texte de balaid ait ali sont les verbes de présent, passé et peu de future

Présent : Kecmed/qqim /arju-t/

Passé: Yuli /tqubel/ggulegh/nwekkel-ssen/nigh-am/tekcem/terra

Future : akmi3uz rebbi/ayidinid /atyahrez /ar t teswed /

Le tableau representatif de (l'aspect verbal et le temps verbal)

La phrase	Le temps du verbe	L'aspect verbal
Dahbeyya: ...Yerna nekk, a yelli, lefjer i ttenkarey... (sequence une)	Future /inaccompli	Aspect itératif (dahbeyya parle d'une habitude : elle se lève chaque jour avant le lever du soleil)

Fatima : A tinnat ! ihi d nekk ayagi i ken-id-yessakin?... Mazal yuli was (sequence une)	Passé /accompli	Aspect inchoatif (le verbe ken-id-yessakin veut dire qu'elle a change d'état : llan tsen puis tkecmmed tesakitnid)
Dahbeyya :tessekcm tayellayt s axxam, teffer-itt, tuyal-d, telli-d asqif	/passé /accompli)	Aspect accompli (la succession des trois verbes sont achevés :tesekcm,tefrits ,tellid
Dahbeyya :qqim cwit, arġu-t niy ula i txedmed ?	Future /inaccompli	Aspect duratif (le verbe dans cette phrase est dans un procès continue dans le temps c'est une action étirée arġu-t)
Dahbeyya :ur ttwaliy ara: <u>fikkent wallen-iw</u> ... Fukken wussan nni	Passé/accomplis	Aspect terminatif /conclusif (fukkent veut dire elle voit plus le sens c'est qu'elle devenue aveugle) (le bon vieux temps n'est plus là)
Dahbeyya : A heqq wagi! Ar yettacar lqut-iw d izan d wanzaden d ixeclawen	Future /inaccompli	Aspect itératif (yettacar Est un verbe dans une action étirée)
Dehbeyya: Ccix ! Ggulley ccix ! Ar tt-teswed ! Haca ma tyunfad ?	Passé/accomplis Future : inaccompli	Aspect accompli pour le verbe Ggulley et inaccompli pour le verbe att-teswed)
Fatima : yerna lameqaren lamarquma tettaf	future/inaccompli	Aspect itératif (Ila marquma une vieille femme seine elle voit le future et le passé genre d'une voyante le verbe tettaf dans ce sens)
Ghnima : ilemzi nni mazal ur dyekkir ara	Future /inaccompli	Aspect Inchoatif (la femme de l'état de sa3di elle l'a trouvé endormi) ur dyekkir

		ara tevgha ad ini yettes)
Fatima : I lmut ur ttenghin ara	Future /inaccompli	Aspect semelfactif (l'action va se produire une seule fois la mort d'une personne : lmut
Dehbeyya :mkul sbeh ad af tasebba ;..	Future inaccompli	Aspect itératif : (chaque matin elle vient pour le don de café mais caché derrière une cause maudite comme si elle vient pour autre chose)

5) Presentation de la pièce

- Le titre afenjal el qahwa
- Le thème sociale
- L'auteur Bal3id Ait Ali
- Ecrite en : 1946
- Genre : pas vraiment défini mais d'après les événements c'est une drame comédie
- Catégorie : texte (pièce écrite)
- Biographie de l'auteur :

Ecrivain de langue kabyle, Izarar Bélaïd, plus connu sous le nom de Belaïd At-Ali est né le 25 novembre 1909 à Bouïra, où sa mère exerçait le métier d'institutrice. Bélaïd rentra dans son village d'Azrou Kollal à l'âge de 5 ans (vers 1914) où il fut scolarisé jusqu'en 1920. A cette date son demi-frère Mohand Saïd le prit avec lui en France. Il y resta jusqu'en 1925, année où il a perdu son père Ali At Ali. Il avait 16 ans et sa mère s'empressa de le marier à une jeune femme qui, d'après ses confidences était plus âgée que lui. Il la délaissa au bout de quelques mois.

Il passe son temps entre Azrou, Alger chez ses oncles maternels et en France.

Ce n'est qu'à partir de 1946 que certains signes ont été définitivement adoptés. Comme par exemple le signe « ε ».

L'œuvre de Bélaïd a donc commencé par un simple conte « Bu yed mimen » puis il se laisse coller à la tradition et à sa langue.

Bélaïd Ait Ali, mort en 1950

5.1) Les premières constatations

Le titre est en langue kabyle ainsi que les didascalies, il est vrai que le texte *Afenğal n lqahwa* n'est pas divisé en scène ni en actes. Toutefois, l'effacement du narrateur au profit des dialogues, la présence des énoncés (didascalies) donnés entre parenthèses présentant des indications sur l'espace, le temps et les personnages

5.2) Analyse des actes : le texte de Belaid ait ali ne contiens pas d'acte c'est un texte écrit en trois scène puisque cette dernière se réfère à l'entrer ou la sortie d'un personnage

Le texte de Belaid Ait-Ali se compose de trois séquences distinctes :

- ✓ **La première séquence :** formule un dialogue entre Faïma et Dehbiya. Tout autour d'une tasse de café, cette dernière est informée de la nouvelle loi établie par l'assemblée du village consistant à interdire aux femmes de sortir sans être accompagnées.
- ✓ **La deuxième scène (séquence) :** La deuxième séquence est annoncée avec l'entrée de Ynima qui va changer l'événement. Provoquant d'abord Fatima en insinuant qu'elle a entendu son mari aveugle de cette dernière demander quelque chose, Ynima réclamera indirectement son café en échange de ce qu'elle a à raconter.
- ✓ **La troisième scène (séquence) :** Dans la troisième séquence, Faïma s'en va et Ynima prend sa place, les nouvelles qu'elle a à révéler à Dehbiya sont tellement captivantes qu'elle sera recomposée à volonté par le café.

Dehbiya, qui au début du texte a fait rentrer sa cafetière à la maison pour la cacher, l'a faite ressortir d'elle-même au gré des nouvelles transmises

5.3) La structure de la pièce

- ✓ **La scène d'exposition :** L'auteur a bien détaillé sa première scène d'exposition où il nous a donné les noms de ses personnages, leurs caractères aussi même leurs entourages, il a défini même la physionomie de ses personnages et la typologie ce qu'on trouve dans cette scène d'exposition

Son premier personnage : Dehbiya At Qasi, xemsa u settin ar sebēin ssna di leemer-is, lakin tettban tmanyin ney kter. Tcab yakk, tekkeckec. Cçyel-is ass kamel ttayellayt n lqahwa. Ala nettat d mmi-s deg wexxam, weħhed-sen, mmi-s, Sseedi, xemsa u tlatin a rebein sna di leemer-is, ur yezwiğ ara.

Son deuxième personnage Façima At lħağ, d tajaret-nsen. Ula d nettat d tamyar: sebēin ar tmanyin sna ala nettat d wemyar n wergaz-is deg wexxam-nsen: sin warraw-nsen di Fransa. Amyar, -akken teqqar i wergaz-is, – yedderyel: yeħbes kan deg wexxam

Son troisième personnage Ȳnima At Weemer, n yiwen wedrum yid-sent, di leemer-is, di tlatin ar rebein ar xemsin sna, ur yezmir a t-yetbet bnadem. Ur iban fell-as ccib, ur yettāhar ucebbub-is. Teqqur kan yakk, tekkaw. Lqedd-is yebded; tuymas-is llant yakk, lakin ttiwrayin, nettat, n taddart-inna n tegnit, tezwej-d yer dagi, ȳur At Sliman. Segmi tezga trezzef ȳur lehl-is yer tegnit, yerra tessent akken d-tleqqeđ timucuha, d nettat i d-yettawin yakk lexbarat n wayen iderrun yakk di tmurrt. Ula d nettat, tħemmel ad tsew lqahwa, lakin, segmi eni ur tt-tettaf ara i lbiε''marcinwar'',tettas-d ȳur Dehbiya At Qasi i wuȳur tt-id-tettaf dima tewjed; lakin; ula d Dehbiyya-nni tettaf-itt mi ara tt-teħwiğ: tettceggie-itt akka d wakka; yerna waqila ula d lexdubegga, d Ȳnima i yas-d-ixettben i kra n tid ara yeȳun a d-zewğent i warraw-nsent

- ✓ **Le conflit** :L'entrée de Faïma At lhağ chez Dehbiya At Qasi dans le but de boire une tasse de café, elle se cache derrière les lettres de ses enfants qui vivent en France, pour que sa3di le fils de Dehbiya At Qasi lise cette lettre.

Dehbiya At Qasi a compris la venue de Faïma At lhağ et elle cache vite sa cafetière avant que Faïma At lhağ rentre chez elle

- ✓ **Le dénouement** :Dans cette pièce le dénouement c'est à l'arrivée de Ynima At Weemer qui pousse la sortie de Faïma At lhağ, pour rejoindre son mari qui est un aveugle pour que Dehbiya At Qasi fait ressortir sa cafetière une seconde fois et reprendre la conversation avec son amie ou bien l'espion du village de Ynima At Weemer qui surveille toutes les informations de villages et même les villages voisins .

5.4) Le temps et le lieu de la pièce

- **Le temps** :Belaid AIT ALI organise son texte et incarne ses personnages dans une matinée à levé de soleil les années quarante-six , les scènes de cette pièce sont déroulées en une journée ,ce qu'on lit dans la première scène ou l'auteur dans sa didascalie montre :

Assen, şşbeğ, acaruq n yiğij, Dehbeyya, akken kan la tsebbay tayellayt tamezwarut di lkanun n berra, mmi-s mazal-it yeğtes, atta tekcem-d Faïma:Faïma At Lhağ, berra n wesqif, weqbel a d-tekcem.

A xalti Dehbeyya!... Şbağ lxiir d rrbeğ fell-awen ! A tinnat ! ihi d nekk ayagi i kenid-yessakin?... Mazal yuli wass... ayexti, ur ttşedhiy ara ! ...« Ce jour, de bon matin.... »

- **Le lieu** : Les événements de ce texte théâtral sont déroulés dans une maison d'une vieille femme dans un village kabyle

6) Analyse discursive de la deuxième pièce

6.1) Les personnages

6.1.1) La hiérarchie des personnages

- ✓ **Le protagoniste** : Balaid Ait Ali incarne le rôle de protagoniste dans son personnage qui possède le café dans son époque, ce personnage aura les interactions avec les deux autres personnages dans sa maison, ce personnage que l'auteur a nommé comme héros c'est Dehbiya At Qasi elle reçoit chez elle les deux femmes
- ✓ **Le confident** : on constate que l'auteur Balaid Ait Ali nous a donné une indication dans ses didascalie initiale sur la confiance et le service rendu de la part d'un autre personnage à Dehbiya At Qasi il bien dit que lorsque cette dernière a besoin de l'envoyé là où la bas :

...lakin; ula d Dehbiyya-nni tettaf-itt mi ara tt-tehwiğ: tettceggie-itt akka d wakka; yerna waqila ula d lexdubegga, d ʏnima i yas-d-ixettben i kra n tid ara yebɣun a d-zewğent i warraw-nsent...

Le rôle de confident ou bien de l'adjuvant dans le texte de Balaid Ait Ali attribué à ʏnima At Weemer qui serve tous les besoins de *Dehbiyya* pour un don de café puisque l'auteur nous a démontré qu'il y a un manque de café sur le marché noir :

segmi eni ur tt-tettaf ara i lbiε''marcinwar'',tettas-d ɣur Dehbiya At Qasi i wuyur tt-id-tettaf dima tewjed;

- ✓ **Les secondaires** : dans cette tâche l'auteur à faire jouer son personnage dans un rôle secondaire même si il manque pas d'importance par rapport au rôle principale car si ce n'est avec l'interaction des deux rôles secondaires avec le rôle principal ce dernier n'aura aucune valeur même si il détient le café mais personne ne le sait si c'était pas à l'avenue des deux autres personnages secondaires
- ✓ **Les Figurants** : l'auteur a respecté et valorisé tous les types de personnages on arrive même à remarquer dans son texte que un personnage qui se

trouve durant tous les évènements de la pièce sur l'espace scénique et qu'il n'es pas intervenir même pas avec un mot ce personnage qui es en meme temps un decor pour l'auteur pour compléter la scène mais aussi a une importance puis c'est un être de cher et d'os pour lui il a attribué le rôle d'un dormant, inactif qui ne réagipas mais déjà son nom se deroule dans les interactions car l'auteur nous a fais comme un rappel que c'est lui qui lisait les lettre de le personnage secondaire si s'intervient dans la première sequence , et ce personnage revien aussi dans la troisième sequence quand sa mère vas lui jeté un coup d'euil s'il es toujours endormis ou bien reveillé

Sa3di, ce rôle masculin que l'auteur a lui donné une tache de figuration

Le role principale (protagoniste)	Role confident (adjuvant)	Role secondaire	Figuration
<i>Dehbiya At Qasi</i>	Ynima At Weemer	Ynima-At weemer Fařima At lhağ	Sa3di

6.1.2) Portrait et profil des personnages :

Personnage	Caractère	Relation avec d'autre personnage
Dehbiya At Qasi (yemma-s n sa3di)	xemsa u settin ar sebein ssna di leemer-is, lakin tettban tmanyin ney kter Tcab yakk, tekkeckec. Ccyel-is ass kamel ttayellayt n lqahwa	yiwen wedrum yid-sent lqahwa yur-s kan itesent lqahwa

Personnage	Caractères	Relation avec d'autre personnage
Fařima At lhağ (argaz-is yederyel , sin warraw-is di fransa)	d tamyart: sebein ar tmanyin sna	yiwen wedrum yid-sent d tajaret-nsen

Personnage	Caractères	Relation avec d'autre personnage
Ynima At Weemer (taddert is tagnits)	di leemer-is, di tlatin ar rebein ar xemsin sna Ur iban fell-as ccib, ur yettahaar ucebbub-is. Teqqur kan yakk, tekkaw. Lqedd-is yebded; tuymas-is llant yakk	yiwen wedrum yid-sent d nettat i d-yettawin yakk lexbarat n wayen iderrun yakk di tmurrt ula d Dehbiyya-nni tettaf-itt mi ara tt-tehwiğ: tettceggie-itt akka d wakka; ula d lexdubegga d nettati

Personnage	Caractère	Relation avec d'autre personnage
Sa3di (d mmi-s n Dehbiya At Qasi)	xemsa u tlatin a rebein sna di leemer-is, ur yezwiğ ara	D mmi-s n temdakult – nsent

6.1.3) Typologie des personnages : Nous allons essayer ainsi, de classer les principaux types de personnages dans cette pièce

- ✓ **Les types comiques :** depuis l'émergence du théâtre kabyle fin des années trente au niveau de la chaîne deux (radio kabyle) le comique a pris place pour faire oublier les douleurs et les difficultés de la vie de cette époque et traiter les problèmes de la société d'une façon de plaisanterie, alors la plupart des metteurs en scène ou dramaturges qui produisent des pièces de théâtre utilisent des personnages qui peuvent faire rigoler les gens que ce soit au niveau de la radio ou bien direct sur l'espace scénique ou sur scène le cas de Mohya, encore on lisait un texte dans un livre, le cas de ce texte, Belaid AIT ALI
- ✓ **Types sociaux :** Dans ce type Belaid ait ali fait jouer des personnages issus quasiment de la société kabyle dans deux sont vieilles et un jeune homme inactif dans une maison d'un village kabyle où se déroulent toutes les interactions, les sujets des villages et des familles et les problèmes que la société de cette époque a vécus :

Dehbiya At Qasi..... Ccyel-is ass kamel ttayellayt n lqahwa....

Faṭima At lḥağsna ala nettat d wemyar n wergaz-is deg wexxam-nsen: sin warraw-nsen di Fransa. Amyar.....

Ynima At Weemerakin; ula d Dehbiyya-nni tettaf-itt mi ara tt-teḥwiğ: tettceggie-itt akka d wakka; yerna waqila ula d lexḍubegga, d Ynima i yas-d-ixetṭben i kra n tid ara yebyun a d-zewğent i warraw-nsent

✓ Les personnages individualisés

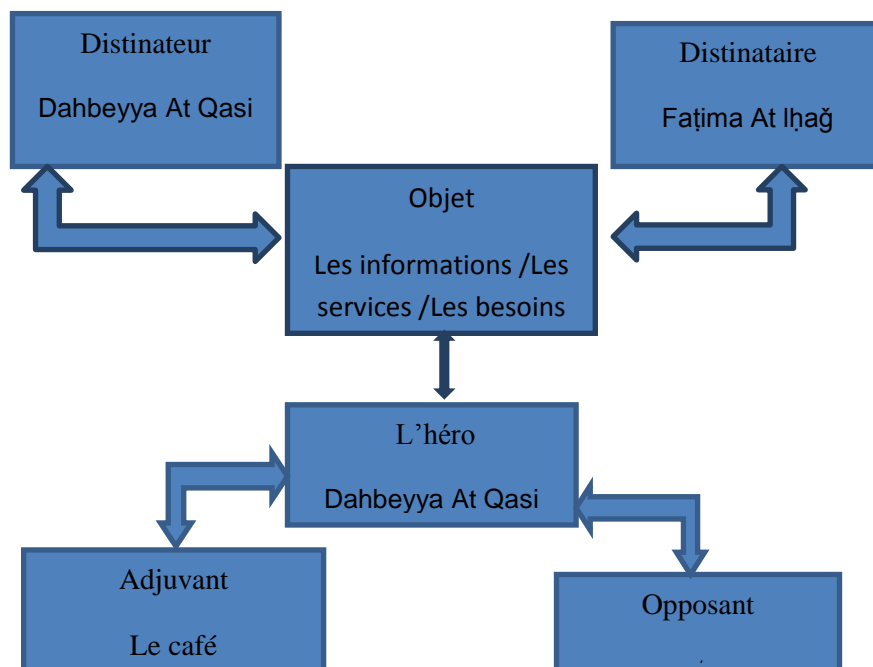
Ce sont plus les personnages qui ressemblent à des personnes réelles qui vont être les plus réalistes ils ont leur caractère propre avec la différente ambiguïté ce sont des individus autonomes dans lesquelles on trouve plus de stéréotype ce sont certainement les personnages les plus profond elle est plus intéressant

Dehbiya At Qasi tekyes , ur dyettali leqbih fell-as ,tesen yarna teqqed

Faṭima At lḥağ ttimfarest ,ttamechaht

Ynima At Weemer :tahdeq ,tettqara3 ayen yellan , tesawad icalan

6.1.4) Le schéma narratif de la deuxième pièce



6.1.5) Couple dominant / dominé

Dahbeyya At Qasi/ Faṭima At lḥaḡ

Dahbeyya At Qasi/ ʔnima At Weemer

Dominant	dominé
Dahbeyya At Qasi (tekcem s axxam, teswa-d afenḡal lqahwa, s lemyawla; tuqem tiqqit di lqae ufenḡal nniden, tewwi-yas-t-id)Ax, a xalti faṭima ... ad iyi-tesfed, ala tagi teqqim-d !	Faṭima At lḥaḡAhhh ! a Dehbeyya ! a kem-ḡunfuy ! A wer awdey ! (teswa tijyemt-nni yef tikkelt, tsers afenḡal, temceḡ icenfren-is) A kem-ḡunfuy ? ... A wi-yessawden aḡar-im s tezdeg ? Amzun ur kem-ssiney ara ! tezdeg n Dehbeyya At Qasi tella deg wawal...
Dahbeyya At Qasi <u>nekk lad</u> ʔa a weltma iyi neqen atas ttin ara ad iruhen s therci ...	ʔnima At Weemerdʔa yella tin ad yebun adar-im

6.2) Le dialogue

Le dialogue est la composition essentielle du théâtre. Dans les textes dialogiques, l'auteur se cache derrière la parole qu'il confie à ses personnages. Le message du personnage qui s'exprime a un double destinataire celui auquel il s'adresse directement et le public qui même s'il ne participe par des répliques n'est souvent pas ignoré du dialogue.

L'auteur a organisé son texte a la dimension et les caractéristique de l'écriture d'un texte d'une pièce de théâtre l'interaction est disposée en exactitude la répartition des discours proférés par les personnages est structurée, accommodée d'une manière distinctive au debut de chaque réplique on voit les noms des personnages en interaction sont bien placés. l'auteur a écrit son texte de la meme forme presque de debut jusqu'à la fin on remarque la longueur des repliques sont presque égales sauf qu'il a évité d'utilisé les tirade et les stichomythies

- ✓ **Les répliques** : Le texte de belaid ait ali est composé de soixante-douze (72) répliques distribuées sur trois personnages et sur trois séquences :

Séquence n°	Nombre de réplique	Interactions des personnages
Séquence n° (01)	33répliques	Ynima At Weemer Dehbiya At Qasi
Séquence n°(02)	25 répliques	Ynima At Weemer Faïma At lhağ Dehbiya At Qasi
Séquence n°(03)	14 répliques	Faïma At lhağ Dehbiya At Qasi

- ✓ **L'aparté** : l'auteur a utilisé cette forme de réplique qui est brève et petite dans son dialogue pour deux buts la première c'est mélangé une autre forme genre de monologue à son texte pour qu'il soit amélioré côté des spécificités du théâtre d'une autre part la prise en compte d'un public observateur dans le dialogue est repérable par un énoncé qui relève du monologue. dans cet énoncé on ne peut pas définir la double énonciation pour le qualifier tant que aparté car ici l'autre personnage réellement n'a pas entendu ce que dahbia a dit toute seule chez elle, En portée quand Dehbiya a entendu Faïma de bon matin, cette dernière a compris le motif de sa venue. Pour signifier cette attitude, aussi bien au lecteur qu'au spectateur supposé, l'auteur dévoile la pensée secrète de Dehbiya en la faisant parler à voix audible :

Dehbiya At Qaci (wehd-s wehd-s) : Zriy d lqahwa i kem-id-yewwin !

Ce qui Ourdia Bourai a dit dans son article Pour une lecture dramaturgique du texte

Afengal n lqahwa de Belaid Ai Ali « N'étant pas réplique et non adressé à un interlocuteur, cet énoncé suggère l'existence du spectateur (au moins virtuelle). En effet pour faire connaître au public la pensée secrète du personnage, l'auteur le fait parler tout seul, l'engageant ainsi dans un monologue »

✓ **Les « trilogues »**

Sont très largement majoritaires au théâtre, (...) les groupes de plus de trois participants ont tendance à se scinder en sous-groupes menant en un même lieu des échanges superposés, ce qui pour un observateur extérieur produit un effet de cacophonie, contradictoire avec l'exigence d'audibilité qui caractérise la communication théâtrale : si le dialogue théâtral est beaucoup plus

6.3) Les six fonctions du langage dramatique (roman Jakobson) pour le deuxième texte (pièce)

✓ **la fonction expressive ou émotive**

Sequence une /réplique trois : FAṬIMA : zgiy bezzaf! Mkullass la wen-ttruzuy iqerra-nwen s tebratin-agi-inu

sequence une (réplique neuf) : FAṬIMA : Dya ad iyi-tečč ! ...

sequence une (réplique dix) : DEHBEYYA : Ccix ! ggulley ccix

Sequence trois (réplique soixant-neuf) : YNIMA : dYa tagi kan swiY Yur-m

✓ **la fonction conative ou bien impressive** aussi comme tous les auteurs Belaid n'a pas laissé cette fonction inoccupée

Sequence une (réplique deux) : DEHBEYYA : Eyya, a xalti, kcem-d: mreħba yess-m !

Sequence une (réplique neuf) : DEHBEYYA : Ax, a xalti faṭima ...

Sequence une (réplique dix) : DEHBEYYA : Ccix ! ggulley ccix ! ar tt-tesweđ ! ħaca ma tyunfađ ? ...

✓ **la fonction référentielle** : pour cette fonction l'auteur utilise cette fonction dans le but d'information et de contexte ex :

FAṬIMA Ayexti, yenna-k wemyar a d-yelfu yef lehlak-agi yettuqten di tmurt: eni cukken deg waman ayen d-yekka. Ssakin, s acu n ddwa weqmen, yerna nnan-as difandi tissit di tbernint alamma eddan kra n wussan. Nwekkel-asen Rebbi !...

✓ **Fonction phatique**

Sequence une (réplique une) Fatima :A xalti Dehbeyya!...sbah lxir derbah fell-awen

Sequence une (réplique seize) :Dehbeyya: a xalti !!!!!

Sequence une (replique vingt –une) :Ay-xti , yenn-a-k umyar ;.....

Sequence deux (réplique quatre) : DAHBEYYA : Axx.....

Sequence deux (réplique sieze) : YNIMA : ma3na , la-m eqqaret

Sequence trois (replique onze) : YNIMA : Ay asmiNNIY-am kemm d enneya !....

✓ **la fonction métalinguistique**

Sequence une (replique cinq) : *FATIMA :Ayexti, a Dehbeyya, tettkellixed ! aqecwal am nekk, d acu ara xedmey ? Ccyel-iw, d iyimi, ass kamel: cwiṭ-nni kan lqut nekk d wemyar ttnawaley-t yefyumayen tlata*

Sequence une (réplique vingt-une) : *FATIMA :Ayexti, yenna-k wemyar a d-yelfu yef lehlak-agi yettuqten di tmurt: eni cukken deg waman ayen d-yekka. Ssakin, s acu n ddwa weqmen, yerna nnan-as difandi tissit di tbernint alamma eeddan kra n wussan. Nwekkel-asen Rebbi !....*

- ✓ **la fonction poétique :** Dans ce texte de Belaid AIT ALI on trouve pas cette fonction de langage qui es destine a une fonction d'esthétique , l'auteur a utilise un langage simple et facile de son époque ni de rie ni de figures de style malgré qu'il se deroule entre les vielles qui connaissent bien et qui se plangent a merveille dans cette fonction qui parle des proverbes mais on vois pas cette fonctiondans ce texte

6.4) Didascalies pour la deuxième pièce

✓ **Didascalies initiales:**

(Dehbiya At Qasi, xemsa u settin ar sebein ssna di leemer-is, lakin tettban tmanyin ney kter. Tcab yakk, tekkekec. Ccyel-is ass kamel ttayellayt n lqahwa. Ala nettat d mmi-s deg wexxam, weḥhed-sen, mmi-s, Sseedi, xemsa u tlatin a rebain sna di leemer-is, ur yezwiḡ ara.)

✓ **Les didascalies internes:**

Sequence une (replique deux) : (tessekcem tayellayt s axxam, teffer-itt, tuyal-d, telli-d asqif.)

Sequence une (replique onze) : (teswa tijyemt-nni yef tikkelt, tsers afenğal, temceh icenfiren-is)

✓ **Les Didascalies externes :**

Sequence une (replique une) : (*Fařima At Lħağ, berra n wesqif, weqbel a d-tekcem.*)

Sequence une (replique deux) : *ehbeyya At Qasi, weħd-s weħd-s.*

Sequence une (replique sept) : (*Terra tabrat s iciwi-s, teqqim yef tdukkat, tqubel akka lkanun*)

Sequence deux (replique trente-quatre) : (*Ynima At Weemer telli-dd aseqif tkecm-d : mi twala Fařima At Lħağ*)

7) La place du public dans le theatre :

la spécificité du théâtre et de tous les arts vivants bien sûr c'est cette co-production entre les artistes et le public, lorsque on est spectateur on n'insiste pas à une œuvre à achever comme c'est le cas de le regarder un tableau dans un musée ce que on regarde ce que on voit ce que on assiste c'est un événement en train d'être venir au moment même où se déroule sous ms yeux ce qui fait il y a toujours un dialogue qui s'instaure entre la scène et la salle bien sûr mais aussi aussi entre le public et les acteurs parce que le public réagit soit par son silence soit par ses rires et que on réagissant et bien il impacte à la fois la qualité de jeux.

les acteurs et les actrices sont souvent sensibles à la réaction du public mais aussi l'ensemble de la représentation c'est ce que fait une captation vidéo n'est pas du théâtre c'est une trace d'un événement qui a lieu mais c'est une trace amputé c'est on peut dire de cette dimension essentielle d'événements partagée au même moment au fond ,je pourrais dire le théâtre n'est pas fait pour être vu il est fait pour être expérimenté pour être vécue pour être partagé ;c'est ce qui a affirmé le théoricien et l'analyste Roger Odin dans son approche semio-pragmatique que « *le spectateur ni libre ni individuel :il partage avec d'autre certaines contraintes* »⁷³ ,puisque il partage avec d'autre que lui alors certainement il existe un autre public dans une même salle que le premier public ,un public

diverse sur le plan ethnique ,historique culturels ,sociaux ...etc ,et pour comprendre cette diversité de public on lui donne une liberté de produire le texte comme il veut ou le sens produit par ce spectacle tel qu'il veut c'est-à-dire « *donner au spectateur le pouvoir que l'on donnait au texte dit SOL WORTH* »⁷³

Pour le public de la première pièce on constate que le spectacle se déroule sur un espace scénique ce que demande un public ou un spectateur réel qui fait face à ses événements qui se déroulent sur scène, un spectateur réel en cher et on os qui voit des personnes aussi réel en cher et en song qui incarne des rôles

ce public vient chercher au théâtre au moins l'illusion de réalité lorsqu'on parle d'illusions au théâtre il faut distinguer deux niveaux celle que crée l'acteur qui nous fait croire à l'existence de son personnage même s'il joue sans décor sans costume à cette illusion sur laquelle repose tout le spectacle surajouter une autre :les décors reconstituent les lieux dans la réalité de leur apparence; c'est ce second aspects qui varie le plus selon les époques

Le théâtre repose sur tout un système de convention le spectateur sait bien qu'il ne se passera rien de réel sur la scène mais il feint de croire que le spectacle auquel il assiste est Vrai. c'est ainsi qu'on trouve les réflexions suivantes des deux héroïnes

« Lechy : il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai »

« marth :mais puisque ce n'est pas vrai c'est comme les rêves qu'on fait quand on dort »

« lechy : c'est ainsi qu'il vient au théâtre la nuit »

Pour le public de la seconde pièce puis l'auteur nous offre le texte dans ses premières feuilles écrites le public réel qui fait face au personnage sur scène n'existe pas l'auteur a incarné des personnages en papier en imagination alors aussi le public doit être présent en virtuel même si BELAID AIT ALI a pensé à ce public observateur observateur dans le dialogue est repérable par un énoncé qui relève du monologue. En effet quand Faïma a appelé Dehbiya de bon matin, cette dernière a compris le motif de sa venue. Pour signifier cette attitude, aussi bien au lecteur qu'au spectateur supposé, l'auteur dévoile la pensée secrète de Dehbiya en la faisant parler à voix audible :

Dehbiya At Qaci (wehd-s wehd-s) : Ẓriy d lqahwa i kem-id-yewwin

cette énoncé suggère l'existence du spectateur (au moins virtuelle)

8) Tableau de comparaison des deux pièces de théâtre :

Types	Ccfawa de Hamza BOUKIR	Afenjal el qahwa de Balaid AIT ALI
Date de creation	Octobre 2019	1946
Genre	Comédie/DRAMA	Comédie
La catégorie	Théâtre représenté	Texte écrit
Le thème	Sociaux-politique	social
Le découpage scénique <ul style="list-style-type: none"> • Acte • Scène • Sequence 	Trois actes <ul style="list-style-type: none"> • Acte un(01scène) • Acte deux (23scène) • Acte trois (07scène) 	Pas d'acte Pas de scène Trois sequences
Les dialogues <ul style="list-style-type: none"> • La réplique • L'aparté • La tirade • Les stycomithies • Les trilogues 	Dans cette pièce existe tout les types de dialogues passant même par des trilogues	Dans ce texte il existe des répliques plus souvent une petite partie de trilohue et une aparté destiné au public de texte
Les rôles des personnages <ul style="list-style-type: none"> • Le protagoniste • Le confident • Le secondaire • Le figurant 	Dans cette piece il manque le figurant	L'auteur a respecté les personnages existe dans une pièce de théâtre
Les types des personnages <ul style="list-style-type: none"> • Le comique • Le méchant • Le socialiste • Autre (légendaire) 	Les personnages incarnent des roles comiques méchant et sociale mais pas de role légendaire qui n'existe pas	Les personnages incarnent des roles comiques méchant et sociale mais pas de role légendaire qui n'existe pas
Les didascalies <ul style="list-style-type: none"> • Initiale • Interne • Externe 	Les didascalies initiales sont aabsentes dans cette pièce une petite indication sur les personnages de la pièce mais pas comme initiale	Belaid ait ali a exploité les formes des didascalies on trouve qu'il a donné l'importance a cette derniere
Les didascalies de type (decor): <ul style="list-style-type: none"> • Musique • Lumière • Chœur 	Hamza BOUKIR a bien investi dans ce qu'on appelle decore on trouve des musiques desx chants , des lumiere des choeurs....	Pas de musique pas de lumière ni de chant dans le texte de l'auteur le decore est tout a fait absent

Le schéma actenciel pour chaque personnage		
Les six fonctions du langage dramatique de ROMAN JAKOBSON	Toutes les fonctions repondent dans la pièce representé	Elle manque la fonction poétique malgré que les personnages exercent bien cette fonction
Le deroulement de la piece <ul style="list-style-type: none"> • Temps • Lieu (espace) 	Plussieurs jours qui passent Dans un hopitale pshychiatre	En une journée lever de soleil (matiné) Dans une maison au village
Le public et son emplacement	Un public reel (present)il voit les evenements ou moments de deroulement	Un public vertuel (pour le texte) il voit pas les evenements mais il participe avec son imagination

Conclusion

Hamza BOUKIR a bien maitrisé ses compétences dans le domaine du théâtre il a exploité toutes les conditions destiné a un théâtre professionnel malgré qu'on remarque son imitation au théâtre occidental mais on trouve sa touche de création dans les décors :la lumière et la musique utilisés pendant le déroulement des évènements l'originalité du texte c'est une propre création

Belaid At Ali a dû acquérir une maitrise assez parfaite de sa configuration générique. Il pouvait à ce titre, facilement distinguer un texte théâtral et une simple conversation dialogale, mais il ne l'a pas fait. Etait-il conscient que cette configuration qu'il a exploité dans son tête ne correspondait pas parfaitement à ce genre de théâtre ou bien c'est la nouvelle création individuel propre à lui.

Conclusion générale

A travers notre étude, nous avons constaté les différentes périodes du théâtre depuis l'antiquité à nos jours, on part de la Poétique d'Aristote et les héros de Thésée /Eschyle et Sophocle passant au théâtre de la farce et le mime sous l'influence des grands dramaturges de la période de Louis 14 la Comédie-Française cette comédie issue de Molière par contre la tragédie soit chez Antoine et chez la Motte

au 17^e siècle le théâtre de cette époque fait disparaître les Mystères religieux à la division qui s'instaure avec la forme protestante au 16^e siècle. En Angleterre la victoire des puritains porte un coup fatal au théâtre Elisabéthain qui s'était développée depuis le siècle précédent les théâtres sont fermés, les grands représentants du théâtre dans cette époque sont Ben Jonson ; Christopher Marlowe et surtout le grand William Shakespeare. En Espagne le siècle d'or contemporain avec les grands loques de Vega Tirso de Molina ou Lope de Vega ils s'éloignent de canons aristotéliens les sous-genres du théâtre sont apparus en 18^e siècle ils sont développés en 20^e siècle avec les pionniers tel que DIDEROT, SEDANIN, MERCIER ET BEAUMARCHAIS

au XIV^e siècle et au début du XX^e siècle le drame entre en crise par contre la tragédie antique a été prise par une nouvelle méthode une manière moderne (Antigone en 1922 de Jean Cocteau Electre 1937 de Jean Giroudeau ainsi celle de Pierre Corneille, Shimmer ...

la Seconde Guerre mondiale a bouleversé le théâtre et le regard du dramaturge sur ce genre il cherche à écrire des pièces où il n'y a plus d'action c'est ce qu'on appelle le théâtre de l'absurde c'est la nouvelle appellation de secours les plus connus de ce genre Albert Camus et Jean-Paul Sartre ensuite on passe pour parler du concept du théâtre sa définition et son étymologie ça fonctionne avec la langue et on parle des grands genres et les sous-genres de la du théâtre enfin des composants une pièce de théâtre personnage didascalie dialogue et la structure de la pièce

après on découvre le théâtre algérien avec les écrits de CHENIKI qui parle du théâtre algérien ainsi ses fondateurs Soldat qui ont donné âme et Song pour ce genre tel que ALLOULA, M. BACHTARZI, KSENTINI et d'autres révolutionnaires du théâtre algérien, puis on passe à ses racines, ensuite on doit parler de l'émergence du théâtre Kabyle et son apparition d'où vient ce théâtre kabyle est ce que c'est des imitations au théâtre occidental, des pratiques rituelles c'est dans ce chapitre quand

repond a ses questions .Le théâtre kabyle n'est pas fruit de l'évolution des pratiques dites pré théâtral ou théâtre spontané. en fait elles sont plutôt des formes para théâtral, c'est vrai qu'elles apparaissent dans leurs réalisation comme un spectacle théâtrale de fait quelles rassemblaient un « public »(un spectateur) ,et ceux qui jouaient par moment sont à la fois spectateurs et joueurs comédiens .le statut de ce public généralement invité (inebgui neghinebgawen) et par fois comme dans tithubgharinneghasbugher sa présence est une nécessité ou obligation de ce fait ,il (public) diffère de celui de théâtre proprement dit

Donc, prendre ces pratiques (religieuse ou non) comme forme pré-théâtrales ou théâtre spontané est une erreur, car si on les dénomme ainsi on s'attend éventuellement à un théâtre au sens propre du terme par leur évolution, or cela est guère systématique. Il est né donc du brassage de plusieurs cultures hétérogènes et d'ailleurs c'est de la que naît le marasme de son origine son architecture et sa technique sont emprunté, mais son objectif et son effectif sont d'origine culturelle kabyle

Au terme de notre travail qui porte sur l'organisation textuelle dans le discours théâtrale cas de « afenjal el qahwa » de Balaid AIT ALI et « ccfaya » de Hamza BOUKIR nous avons constaté ce qui suit :

Le texte (ccfaya) est du genre institué de mode 4(auctorial) son intention de communication est d'agir et reagire il contient une sequence dominante dialogale ce texte est une pièce représenté sur scène son découpage est assuré en actes et en scène avec des nouvelles technique (décore, musique, chant, lumière) elle possède des normes bien claire malgré le manque de quelques détails par exemple didascalies initiales et personnage qui joue le rôle d'un figurant par contre le reste est bien étudié de la part de l'auteur ; il a imité le théâtre classique occidental mais aussi on remarque sa creation et sa touche personnelle et individuelle dans ce texte Par contre le deuxième texte qui est un texte aussi du genre institué basé sur le dialogue il fait partie de mode 4(Auctorial) son intention de communication c'est d'agir et reagir mais l'auteur a suivi sa méthode, sa propre technique dans le fond et la forme de son texte, il a changé des structures surtout ce qu'ils concernent les actes et les scènes, on constate la singularité de l'auteur selon l'approche de D.MAINGUENEAU mais il ressemble en quelque sorte au deuxième texte de

Conclusion générale

Hamza BOUKIR la présence des énoncés (didascalies) donnés entre parenthèses présentant des indications sur l'espace, le temps et les personnages autorisent à voir dans ce texte une intention liée à la théâtralité de l'action même si son texte ni pas divisé ni en acte ni en scène mais il est considérablement emprunté au genre dramaturgique l'auteur a respecté les normes d'écriture d'un texte destiné à une représentation sur un espace scénique

On a bien étudié dans notre étude les personnages, les dialogues et les didascalies employés dans les deux pièces ainsi que les fonctions du langage dramatique de Jakobson, enfin on a terminé notre étude par un tableau de comparaison des deux pièces

Bibliographie

Ouvrages

Adam, Jean-Michel, *La linguistique textuelle*, Ed. Armand Colin, Paris, 2011.

Cheniki, Ahmed, *Théâtre algérien, Itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat, paris4 ,1993 .

Allalou, abdelkader, L'aurore du théâtre algérien, Cahiers du CDSH, Oran, N° 9, 1982.

Anne ubersfeld, les termes clés de l'analyse du théâtre, seuil. 2016.

Ben Achour, Bouziane, *Le théâtre en mouvement Octobre 1988 à ce jour*, édition Dar El charb, Alger, 2002.

Benkhellaf, Abdelmalek, Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula, Allagoual (les dire) et Lejouad (les généreux), Thèse de Magistère, Université Annaba, 2006

Belmahdi, Kahina ; *théâtre kabyle « historique, categorie et morphologie »*, Mémoire de Master, Université Mouloud Mammeri-Tizi-Ouzou, 2003.

Bourai, Ourdia, « Pour une lecture dramaturgique du texte *Afengal n lqahwa* de Belaid AiT Ali », *Revue Iles d Imesli*, volume 08, pp. 43- 50.

Chaker, Salem et Saïd Doumane : « *la Kabylie et la question Berbère : tensions cycliques et inachèvement* », in Les Cahiers de l'Orient n° 84, Paris, décembre 2006.
Chemakh ,Saïd : « *L'oeuvre de Mohia. De la traduction à l'adaptation/création* » in Revue Tifin Notre découverte, N° 02, édition Ibis Press, Paris, 2006.

Dallet, Jean-Marrie et Degezelle, Jean- Louis (édit.), *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan* ; t. I, FDB, Fort-National. 1963.

Dallet, Jean-Marrie et Degezelle, Jean- Louis, *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*, Fichier de Documentation Berbère (FDB), Fort Nationale, 1964.

D.Reig, Al-facil ; dictionnaire arabe-français, ed :Al-Moulut/1992.

Dictionnaire *Larousse de la langue française*, édition : Larousse, Paris, 2008.

Dictionnaire de la langue française en un seul volume. Hachette, 2000.

Dictionnaire *Le petit Robert*, édition: Les Dictionnaires Le ROBERT, Paris, 1990.

Cheniki Ahmed, *Le Théâtre En Algérie, Histoire et enjeux*, Ed sud, Aix-en-Provence, 2002.

Hamadi, Kamel à la télévision berbère (BRTV) en date de 28-01-2011.

Galand-Pernet 1973 .

Laoufi, Amar, «*Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle: cas de Si Lehlu de Mohia* », Mémoire de Magister, Université Mouloud Mammeri-Tizi-Ouzou, 2012.

Mouzarine, Ghania ; Mémoire de Magister «*Etude du personnage dans deux textes de Mohia « Tachaylit et Si Lehlu*» Université Mouloud Mammeri-Tizi-Ouzou ,2013 .

Paul Aron, Alain Viala, *Les 100 mots du littéraire*, collection Que sais-je ?, édition P.U.F, Paris, 2008.

Roger Odin ; la question du public.*approche sémio-pragmatique* in réseau volume 18°99,2000.cénima et réception, 2018 P.P :49-72 .

Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Ed paris Armand ,2004P.P :180-187.

Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, édition Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 1998

Mohamed Aziza, *Le Théâtre et l'Islam*, édition SNED, Alger, 1970.

Sites internet

<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/34828> (consulté le:13/02/2021)

<http://cultures-algerie.wifeo.com/chemakh-mohia.php> (consulté, le 15/09/2020)

Abdennour Abdesselam :<https://www.depechedekabylie.com/culture/127157-panorama-sur-la-litterature-et-le-theatre-dexpression-amazighe/> (consulté le:17/ 09/2020)

<https://www.maxicours.com/se/cours/la-structure-du-texte-dramatique/> (consulté le:07/11 /2020)

<https://des-mots-et-des-lettres.com/quelles-sont-les-caracteristiques-du-texte-de-theatre> (consulté le:07/11 /2020)

<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/62957> (consulté le:11/ 10/2020)

<https://www.csus.edu/indiv/g/gunteral/french110/genres.htm> (consulté le:/ 12/2020)

<https://www.enseignons.be/telecharger-une-preparation/629572021https://des-mots-et-des-lettres.com/quelles-sont-les-caracteristiques-du-texte-de-theatre> (consulté le: /2020)

Chaker Salem in <https://www.centrederechercheberbere.fr/litterature.html> (consulté le: / 01/2021)

<https://www.reporters.dz/cfawa-de-lassociation-culturelle-thagherma-ighil-nacer-devoir-de-memoire-et-exil-interieur/> (consulté le:11/08 /2020)

Abrous Dahbia :<https://www.centrederechercheberbere.fr/litterature.html> (consulté le: / 01/2021)

Mohamed Hilmi :<https://www.algerie360.com/mohamed-hilmi-voici-ma-part-de-verite-historique/>(consulté le:15/ 09/2020)

<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/protagoniste/> (consulté le:03/12 /2020)

<https://www.cnrtl.fr/definition/confident> (consulté le:03/ 12/2020)

<https://www.edilivre.com/les-differents-types-de-personnages-secondaires> (consulté le:03/ 12/2020)

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acte/881> (consulté le:/11 /2020)

http://www.lettres.org/files/focalisation_zero.html (consulté le:13/01/2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=su4GIYqBIDg> (consulté le 12/02/2021 à 19h14mn)

<https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/l'espace> (consulté le 11/2/2021 a 22H30mn)

Annexes

Résumé en kabyle

Agzul s teqbaylit:

tasekla n tmaziɣt si zman aqbur tella tettwassen s tsekla timawit yeqqnen yer tmetti taqbaylit, tufrar-d tsekla-an timawit deg ayen yaenan tamedyazt s timucuha, inzan , timsaeraq d'icewwiqen .

trad yesenfel udem i-tsekla n tmaziɣt taqburt (timawit) ihud ixamen, aryant tzeywa yegla s wattas n wannawen n tsekla timawit qlen ur ttunederent ara am zikk a-dya inzan d tems3araq, qimen-d isefra ma3na trad-a yefka-d udem i-tlalit n tsekla tatrart anda id-tlul tsekla n tira imi atas i-yuran yef tsekla d wayen yerzan yer temetti taqbaylit seg-sens hanoutou(1867) yuran ddeqs n temsal tettidir tmetti taqbaylit d qrad-nni

yas akken taħzen tmetti si trad acku atas lyella id rfed tsekla n teqbaylit anda yufa said boulifa iman-is di tecrad ines deg useggas n 1913 anda yura adlis amenzu ,tasekla tatrart tebda sya , maca d tsekla tatrart ajgu-ines d balaid at ali imi d netta id amenzu iyuran ungal yes3an tulmisin n tsekla d teqbaylit wagi ilul deg useggas 1909 tewwit tmettant deg useggas n1950 yejja-d defir-s leqdic dameqran deg iseggasen n 70 itejjeg tsekla tatrart imi atas iy-fuden azar-nsen lasel nsen amenuy yef tlelli wid id yufraren d tallit-a yella muħend uyahya id yufraren d tsuqilt , d netta iwumi fkan awal "amesnelfu n-umezgun n teqbaylit"

amezgun n teqbaylit yewwid amecwar yecwed amenuy yef izarfan tlelli yef aya nga-d leqdic akken anzer ansi id yekka acu n webrid id yewwi, sani id yelħeq umezgun n teqbaylit imi nedfer abrid n DOMINIQUE MAINGUENEAU.

Amahil nney yettwabda yef kraḍ n yixefawen (yeêricen), yal yiwen deg-sen yewwi-d awal yef kra temsal yes3an assay usrid akked d usentel-nney. Dya asentel iyef i d-newwi awal d amezgun s teqbaylit : **“tuddsa adrisan n inawen n umezgun ,: amedya n tmezgunt “afenjal el qahwa” n balaid at ali d « ccfaya » n hamza boukir** ("l'organisation textuelle dans le discours théâtrale)”

deg tazwara u-qbél anebdu ixf-a nefka-d tazwart yef tsekla sumata, syen akkin nekcem yer usegzawal n tsekla akken ad nawi tabadut d uẓar n umezgun seg anda id-yekka anwi id imawlan-is bla tuzya deg awal imi nerra tamuyli n umezgun yer tmezra n tanḍa tiwuriwin n tmenna-is tumyigin akk^w t ar umyigin nufa-d d-akken amezgun yesea tiwsatin tigejdanin akk^w tewsatim timezyanin, ma nemmeslay d akka cituh yef tgejdanin ad naf deg-sent amedya: takesna ney ayen iwumi ssawalen iyerbiyen " tragedie " d-yiwen ssenf yellan d-aqbur yuyal yer u-qbél talalit n lmasih s wazal n rebea timidiwin, syen tarna-d tmallayt tagi ttin iwumi ssawalen " comédie " ma d-amedya i-cudden tiwsatin timezyanin seg-sent tamuggit " drame " nezra-d akken s tgejdanin timezyanin seant akk^w tulmisin tamazrayt nsent ula d wid iqedcen di yal sseñf, akken ad yegza win ar ay yren ixf a-yi nerna nesfahmed acu-yef i-tebna tceqquft umezgun ama dayen yarzan yer iwudam, adiwenni, tifyar, ula d-alluyen n kraḍ n tayunin nemmeslay-d fell-asen nefra ixf-as tayunt n wakud d wadeg

anadi d-usefarfed yegla yis-ney deg ixf wis sin akken an-ger tamuyli i-wmezgun di tmurt tazayrit, ansi id yuy azar-is Ma yella yeqqen yer umezgun n-umadal ney yebna yef yiman-is ad nemmeslay yef isulas yesbedden amezgun azzayri ama d ALLOULA, BECHTARZI, ney KSENTIN d wid yef uran wid yettnadin di tsekla ger-asen cheniki, anarsu tigusa yer umezgun s teqbaylit afrarines , amezruy-is Llan wid i yerran talalit n umezgun n tamaziyt (teqbaylit) yer tgemmi timawit, me h sub amezgun-agi yekka-d seg kra n wansayen iqburen i d-yeslalayen tignatin ideg yettili wayen icuban yer umezgun akka am wurar d tbutar in ideg yettili umezber, tameyra n unhar, amyar uceqquf, , atg.

Si tama niḍen llan wid i yerran talalit n umezgun s teqbaylit yer usnulfu n imaruyen n umezgun akka am Muḥya; meḥsub tilin d talalit n umezgun s teqbaylit yella-d syur imaruyen iqbayliyen i iqarren timezgunin n yimyura n umezgun ageraylan, ladya amezgun n tmurt n Fransa imi ayen yezdin amezruy n tmurt-agi d win n tmurt nney yezdi dayen tisekliwin d yidelsan nsent. Tbut d ayen akk i d-yerra Muḥya seg tsekla tafansist yer tutlayt n teqbaylit: d tamedyazt, d timucuha, d amezgun, atg. ad nefk tamuyli i musnawen di tsekla ad messlayen yef umezgun di tmurt taqbaylit

amadya CHEMAK id yefkan awal-is deg yiwet n tesyunt deg useggas n 2005 anda yerra id yemeslay yef tsekla tamaziyt ad narnu tamuylu n abdeslam abdenur iwjarnan « la dipeche de la kabylie di 2013 anda id yefka array-is yef urezruy d-uzar n umezgun s teqbaylit , ma d-isulas di yfraren di tewsit agi n tsekla ger asen mohamed HILMI id yennan d-akken amezgun s teqbaylit illuled yides akk d muhya id yesuqlen achal tceqquft si tmeslayt nniden yer teqbaylit tid n brekht d molière ney kateb yacine yuran ula dnetta d wiyad mara, imi awal idul yef umezgun akken meqquer ccan-is ur nezmir ara ad nakfu akk ayyen yellan deg-s narna nemmeslay, nesqerdec-d abruy umezruy-is akked d unerni-is seg tlatit-is deg yiseggasen-nni n 1940 armi d tizi n wass-a.

Di lbal-nney amezgun s teqbaylit iædda-d yef sdis (setta) n talliyin deg umezruy:

- 1-Tallit tamenzut (seg 1945 ar 1954);
- 2-Tallit tis snat (seg 1954 ar 1963);
- 3-Tallit tis krad (seg 1963 ar 1980);
- 4- Tallit tis ukkuz (seg 1980 ar 1988);
- 5- Tallit tis semmus (seg 1988 ar 2001);
- 6- Ma d tallit taneggarut (seg 2001 almi d tizi n wass-a 2011).

Yer taggara umeslay yef umezgun n t n teqbaylit nesta3fa s taggayin-is; taggayt tamenzut d amezgun ikecmen di taywalt, ama d amezgun n rradu ama d amezgun yettwaskelsen deg ttawilat atraren n taywalt (tisfifin, iwnisen ussiden, atg.). Taggayt tis snat d amezgun n tdukliwin tidelsanin i d-yessulin geddac n tmezgunin yef yisuyas n wacêal d amviq deg tmurt-nny (ama deg tseddawiyin, ama deg tudrin, deg yibraêen ney deg wannaren n waddal imi ur llint ara âas n tzywa n umezgun). Ma yella d taggayt taneggarut d tin n umezgun yettwarun (ama di tesyunin ama deg yeymisen ama deg yidlisen n umezgun sumata), leqdic-nney yebna yef sin lesnaf n taggayin-a : amezgun n tdukliwin amedya id newwi n hamza boukir akk d-umezgun yettwarun ad nwali win n Belaid ait ali

Deg yixef wis krađ nemmeslay-d yef balaid at ali d hamza boukir nura-d cituḥ yef tmeddurt-nsen ,nesleđ, nesuddes « ccfaya »n hamza boukir akk d « afenjal lqahwa » n balaid at ali s tizin n Dominique maingeneau , nesfahmed ssenf n yal yiwet deg-sen anaw-is akk tulmisin , neskecmed deg ixef-a tiwuriwin

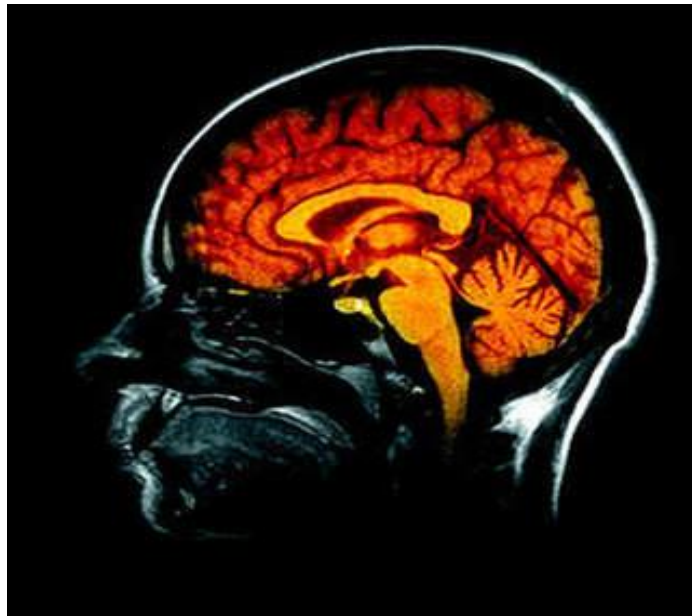
n jakobson nesleđ dayen iwudam d-udiwenni, asekkir, asayes d wayen akk
icudden yer umezgun akk tulmisin-is

Yer tagara n waħric-a nefka-d tafelwit id yesfahmen amgarad yellan ger snat
tceqqufin -a

Corpus

Ccfaya

De hamza Boukir (Octobre 2019)



Personnages :

1 : professeur

2:l'infirmier

3:la stagiaire

4 : malade n1 (artiste)

5 ; malade n2 (docteur)

6 : malade n3 (journaliste)

7 : malade n4 (biochimiste)

Acte 01

Tazalamiġ la foule

Professeur : Ssenset times daya i tessnem ad txdmem ssens-it da ad tecċel da ssenset times ċċet iqerra-nwen hatah tura hder i lħidh uuuuh rġut ar tt-mtem ad tent-tarwum ad teżrem amek ara taxtuxem daxel amaken d iftaten.

1(ariste): Am tagi n Ssi Qasi aħya ddin n rebbi iyi-d-yeshġen yid-wen a libbro

Pfff: susem keċċ daya i ak-yefka rebbi wali timeayin-ik anda i k-ššaweġent

Infirmier: anef-as meskin wellah ar ħemmley ad as-sley yessetha-iyi

Professeur: ayah a yiwen n ueggun rju ad k-in-afey din-n

1-2-3-4;hhhhh tettagadeġ-tt ah

Professeur ; aħa ar d-qley yur-wen ad twalim

02 (docteur): a wissen d acu akka ara txdmed

03(journaliste): Ad ay-texdem am yidelli

01 -02- 04: d achu eni i ay-texdem idelli

03(journaliste); a ttuy

(Les 4 a ttuy a ttuy avec folie)

Noir

Infirmier ; dayen uuff am win i kessen amaċiz ; mais kkes aybel teżriġ zemrey-asen zemrey i 40 am wigi tixxer ead 4 (*ad yeddem astilu ad t-yessenhez*)

Professeur; tzemreġ i teqriħ n uqerruy-ik oui

Infirmier: zemrey ih ;mi ara iyi-d-walin beddey-d sdat-sen aneffes selqiqss isnuffusen aborreb

Professeur: ad tħebsed astilu-nni ney tura ad d-ssaliy yis-s tiħ-ik aħal n yiberdan i k-d-eelmey yetturar-iyi daxel lmuħ-iw ouuh tesseġyayed (ad yefriwes)

Infirmier: aħ nekk ad kkrey ad eeddiy ad d-awiħ (*avec hesitation*)

Professeur: d acu ara d-tawiġ ?

Infirmier: aah aman

Professeur: ad truḥeḍ ad d-tawiḍ imuḍan ad ten-waliy maci d aman ara d-tawiḍ ay alyem

Infirmier: (s lemyawla) ih yirbeḥ

Professeur: sani. ah?

Infirmier: ad d-awiy imuḍan

Professeur: ččan?

Infirmier: ih

Professeur: swan ?

Infirmier: ih

Professeur: lsan?

Infirmier: iiihhh

Professeur : sani sanii ; daya ;daya kan ?

Infirmier: ih (une réaction de professeur) ih mcedhan walan yer lemri kecmen yer toilet

Professeur: ddwa ddwa ay ayyul tessewḍ-asen ?

Infirmier: ih ih yax uqbel lmakla

Professeur: tezriḍ lukan ad tt-tettuḍ ad ččey aqerruy-ik

A yal ass ; yal ass deg yiwen n lweqt

Ruḥ ; hmd ass-agi ad d-ass la nouvelle stagier adetehanidh deg-k

Infirmier: ihhhh anda ara tafed yiwen am nek wellah a lukan ad tnadiḍ ula deg lostrale ;Argaz-im aeziz kullec deg lawan am rrabay i rrigliy eebaz issil (garede a vous)

Professeur: dayen dayen fak awal ruḥ awitnid fak izzid dagi fell-i

(Je suis dan l'obligation de réussir cette mission)

(ad cudden wa ger wa ad kecmen yal yiwen yer lqecc-is deg ufus-is)

Perofisser : ttef-t imkan-nwen ;(ad qqimen) win ara yerzen kra deg lqecc-is ad ittuaegeb eyiy deg lbiε yal ass , lhess uḥewaḡey ara lhess d uza3bed aeni nwen mačči d la kreche dagi ; ddwa ;ddwa win ara yagin ad isew ddwa-s ad immet.

Infirmier: adagun iiiiiyy

Professeur: susem kečč nniy-ak-d ma ara d-hedray ssusum

Infirmier: yirbeḥ

Professeur: tfehem tfehem dacu i d-nniy balak

Infirmier: ih nefhem (*ad timuqel s zzeaf*) ad iwet yiwet deg-sen tfehem kečč ihi, tceled daga armucen-ik bačel

Professeur: affee; aqli ruhey ma yella win yehwağen kra yezra anda ara iyi-d-yaf (*ad truğ ad tefey ad titbee ad dewweğ ad irwel zaema yer yur-sen ki ma sra walou*)

Infirmier: bon zekan kan ,, , la déceplin; ok nekk ad iherrek yiwet ad tsherkey a lmal

(*ad iddem tel ines ad itturar les jeux*)

4 (biochimiste): yella acu ara tezred

3(journaliste): dacu

4 (biochimiste): (*ad as-d-iwehhi ar ufremli*)

2(docteur): achet

1(artiste): (*yikker yettmuqul amaken yella wacu yettfariğ iyas*)

Infirmier: (*ad idduqes ad t-id iwali*) qqim kečč, mazal itqaeded tiyimit-ik tebdid agerwaz

(*aten-iwali allen-nsen amezzuy aqemmuc, ad iddem tikarniyin istiluten lessqen yur-sent*) atef yal yiwet ayi-d-yaru dixel dacu nečča leeca, dacu i txedmem daga ideli ok aya va vit ur iyi d tt-wali ara aya; (*ad iffey*)

1(artiste): idieo,

2(docteur): Susem aeni tebyid ad ak-d-slen

4(biochimiste): Aybel ameqqran; Ur nezri ansi i d-nekka ur nezri sani i nteddu

1(artiste): Ahat mem mi ara ay-d-ħkun ur nettamen ara

3(journaliste): ayen ur nettamen ara

2(docteur): ih ayen ur nettamen ara

1(artiste): Axater ur nceffu ara ,ntettu

2 ;3: iiii d tidet ur nceffu ara ntettu axater nehlek

4(biochimiste): Nekkni d imuđan

1(artiste): dacu akken i y-d-ina ad naru deg tkarniyin-nney

3(journaliste): ahh

2(docteur): yal yiwet ačal deg leemer-is

4(biochimiste): ih heqa ačal akken deg leemer-ik (1)

1(artiste): a ttuy ur cfiy-ara i kečči

4(biochimiste): wellah ma cfiy

2(docteur): ih nekkni yak ur nceffu ara axater ntettu

3(journaliste): ayen i ntettu

1;2;4: axater d imuđan

4(biochimiste): Ayen i necfa belli d imuđan nugi ad necfu yef wayen nnađen

1(artiste): axater ur ilaq ara ad necfu yef wayen nađen ilaq ad necfu belli d imuđan

4(biochimiste): acuyer ur d-qqarey ara ħarsenay bessif ad necfu belli d imuđan

2(docteur): anwa i y-iħarsen

3(journaliste): nekk a ttuy d anwa

1(artiste): nekkni yak aken ma nella nettu d anwa (*le 3 yejebed iman-is*)

2(docteur): ihhh nefhem axater necfa kan belli d imuđan .

3(journaliste): bon maelic (*ad zzin akk yur-s*) s yisem-iw nek d amesğernan (ad t id walin bizar)

1 ;2 ;4 : aeni kečč d amesğernan

3(journaliste): ur zriy ara ay neğaeluha nekk d amesğernan iheddren tidet yeqqar-d ayen yellan akken yella ; ur tezmiređ ara ad teiced ad keččen xawetek ilaq ma ara twaliđ ayen yellan ad d-ħkuđ ayen yettcabin yur-s niy le contraire si no terwi axater yella win iwumi ur iēēğgeb ara lħal ahya adin rebb c'est pour ça i neqqim d ineggura axater nettagad tidet ad ay-tečč

1(artiste): fait une reaction ;;;

4(biochimiste): a tarkem teccuyt-ik

3(journaliste): hhh ur tefhimem ara ; axater ur ilaq ara ama ahat ad tfahmem ; mais bon nekkni akka ma nefhem kra nefhem-it niy muli ad as-neqqar d ashetref ;maelic d lħeq-nwen ad d-tinim ayen tebyam

Ma ur d awen d-zgiy yef wul yaş ħesbet-tt d aserwet ;

2(docteur): (tdewweř tezzi-d aēerur-is)

3(journaliste): a ladya deg imi d-nnullfan aka les réusau session ad tkemmel adivlopint 3 tlufa nezzah d axeşşar deg-ney ; le monque de coménucation ad afed 10 qqimen deg uxxam wa ur ihedder i wa sean akk tiwaculin anga nađen bon maelic yelha mais pas ou poine ;ad ak-d-hder yemma-k ;;; amek ayi ;;; ad tuyaleđ dayen s axebbas ;;;; ih ;; incallah ;;;;; amek id-teniđ ;;; ad ak-d-ēawed meskit ;;;; ih.... Ladya kečči mebla rebbi ma tezriđ akk dacu i ak-d-tenna

bezzaf ; tis snat l'pocrisi d axeşşar ad d-tafed sin ur ttemcummun ara akk mi ara d-mlilen deg unnar amehah amehe mon frère les ceour awe sani

4(biochimiste) : aww dayen ; yerkem kkes-as tadimt

3(journaliste): akka ih ma ara d-yini yiwen ayen yellan ad as-tsemmim akken nnađen

1(artiste): dayen ass-a ar tikkelt nnađen tkemmlē-d

3(journaliste): ala axater mačč yal ass yettserriḥ yiles-iw iban ass-agi ad ten-id kfuy aww kkes;(ttatafent-id) ih nekk akka ad as-iniy i ucebḥan acebḥan i uberkan aberkan awe yella win iyi-ttalsen yak d ḥray-iw ma ur teqbiled ara ad k-yeğ rebbi amek teli aww aeni bessif ih kess i k-nniy

2(docteur): awa yesεa tawla

4(biochimiste): ilaq ad as-nexdem kra

2(docteur): ad as-nessiwel ;;;

1(artiste): ala ; yak kem d ṭbib

4(biochimiste): anwa tagi

1(artiste): ur zriy ara *

4(biochimiste): ur tecfid ara dacu id as-ilaqen i tawla

2(docteur): ur zriy ara ; ur cfiy ara

1(artiste): aww sebḥan alah ulac dagi win i yeżran dacu i ilaqen i tawla

(ayen ibyu nnan-ak-t-id) kemmel ;;;;;;;;;; ih andallat waya daya

Ad teḥewwisen deg tlata (*ad yekcem professeur afremli ;la stagier*)

La setagiaire :catalg.....

Professeur : a ccet d tagi id as-ilaqen d tagi i d ddwa n kullec tesseḥlay yal aṭṭan

infirmier: i lukan ad tehlek ... a zgellin i yeswa yiwet

Professuer :atan yehlek.... Yal ass qqarey-ak tagi ma ur tenfiε ara ur tettduḥru ara

infirmier: ih yirbeḥ awi-d ad as-ttnessew (ad d-yawi aman ad as-ttisew)

3(journaliste): awi-d awi-d .

Professeur :amek amek

3(journaliste) : est le combat continuait

1(artiste) : ah ula d kem aprofessur tettmaḥsised i wagi wellah ma yeżra dacu id-yeqqar

Professeur: aybel deg-i tura ad k-ssarsey ddaw lalope i kra n lweqt ;brefe tagi d tafremilit tajdit ad tettawan (x) i negh ahah aperé ad tetf amkan-is ad tcegay yer lxareg ad idawi

1(artiste) : a rnut-id kan yer dagi ; yax tettdawim ula da

4(biochimiste): ih yesdeq yak nekkni d imudan tettdawimay

Professeur: ooh mačči kifkif netta i hlek-it uerur-is

2(docteur): ih d tidet aerur deg l'etrangé i tettdawin

(infirmier aeni yecreh ak la stagiaire aeni tettawi kan tettara s tmuyli)

Professeur : tanmirt a tuhric akken im-qqarey ...(ad tqarreb yer yur-s ad tidettef deg ucekkuh) anwa im-d-inan belli aerur deg l'etrangé i tettdawin ;

2(docteur):a d kemmi wellah

1(artiste): ih tura akka i ay-d-nnid

4(biochimiste): aeni tettuđ a professeur ; nekk wellah ar ttuy d arbae-agi iyi d-yesmktan

Infirmier: *(şelbee s rkel)* ayeleq kečč kerhey aked-sley

Professeur: myal ma ara ruhey ad xedmey kra ad tesxerbed uuuh ..

2(docteur):dacu aeni im t-ssexreb a professeur.

Professeur : ala ulac nekk tezram ur hemmley ara la veyoulance

(2(docteur) et la Stagiaire un sourire)

Professeur : aha tura qedmed iman-im

La stagiaire: nekk isem-iw maya d tameddakelt-nwen tajdit d nekk ara yettawanen (x) deg xeddim-is

Professeur : mi ara d-tas yer yur-wen ilaq ad as-tettayem awal yak ayen iwen d-tenna ad txedmem ma tefka-awen ddwa ad tesswem yas ma ur d-ddiy ara nekk niy (x)

Infirmier: ah nek ulac leeb yid-i ad iherrek yiwen ad t-xebdey

Professeur: oooof(*ad as-d-wehhi ad iruh amaken ar berra .. netta ad ikker amaken ad iffey ad issguyuz ad idewwer ;;* dacu i xedmey yaeni

Professeur : ala ulac d nekk i ixedmen i yiman-iw

3(journaliste): yettes yettnazaé yeshetrif (*ad qarben ar yur-s)*

Professeur : tixxer-t-as tura ad as-ikkas d ddwa aeni i ixedmen deg-s

1(artiste): Wellah yettes la doukhe messkin

Professuer : *(sadresse a la stagire)* nekk ad eeddiy atas n lecyal iyi-ttrağun

Kem qqim dagi yurem ayen i kem-wessay yak ;

2(docteur) : dacu ani i tt-twessađ ?

Professeur : *akken aken-thader wa ad tili di lmendad dagi ma yella wacu tehwağem(un sourire)*

1(artiste) : kkes aybel a madam ula d nekkni ad netthadar

La stagiaire : Tanmirt

(Infirmier adittequru ad tiwali le professeur)

Professeur : dacu

Infirmier: a byiy ad nkecmey

Professeur: hhh arwağ a sidi (ad ikcem ad ilehhu ihi am ccaf)ihi muqel ma yella wacu ur tefhim ara welleh-as-d (ad tesslaf i uqarru n la 2 ad tekker ad teffey)

Infirmier: rekkez-d ar dagi tebdid tettcaxed (*idelahu*) dagi ilaq ad terigliđ am ssaea ixeddim-agi yuğwağ l ; intiligance et les reflaxe yak (teff s ssarf-ik pour le 4 seggem ruhek)

Professeur : ayen aeni arwağ arwağ zwar zat-i

(Aferamli aeni yenwa mačči i netta)

Infirmier: (*pour le 4*)kker aeni ur tselled ara

Professeur : kečč mačč netta (*ad d-truğ yur-s ad t cenneg wi*)

4(biochimiste): iyhuh yebya ad tidelseq deg-i

La stagiaire: dayen maelic

2(docteur) :ih yuğwağ atas l'intligance

1(artiste): isem-im aken

La stagiaire: maya

1(artiste); 2;4: a llah ibarek

(ad nsel i teyrit ar les coulisse selbae. Ah yal ass d lehdur kečč yeqqur uqarruy-ik (selbae) tezrid iman-ik d ayyul maena txedmed ayen ad d-ibegnen i medden deg dqiqqa tamezwarut belli kečč d ayyul (selbae) ay ayyul

2(docteur): professeur a nnagh ur iħemmel ara la violence

infirmier: ahh ahhh dayen semħiyi

Aah yella wacu id as-nenigh ad arun arğu ad waliy

Professeur : ruğ ačced aqeruy-ik (*mazal tettsuyu*)

infirmier ad yekcem yer la scene ad yaf la stagier ak d imuḍan amakken llan smeḥsisen ttaḍsan ; zaɛma ad as-ihedder iprofésseur ma mazal ur teccifed ara tura ad nuɣaley ɣur-m ;

1(artiste): aha dayen berka-as meskint

Infirmier: turam-d deg tkarniyin-nwen ayen iwen-d-ssutrey

4.1: aeni yella waccu iy d-ssutred

2(docteur): ur cfiy ara

Infirmier: maelic c'est positif

La stagiaire: (*ikcem-itt ccek*) amek

Infirmier: ala byiy ad niniy c'est nigatif ;axater ucfim ara dacu isen-d-ssutrey;bon nniy-awen-d ad d-arum yal yiwen dacu inečča laeca ; ok

La setagiaire: ad as-nuɣaley i lmendad kkes aybel

Infirmier: (ad as iɣmez) ḥrec

La stagiaire: ayaw a yimdukal ; ddem-t-d tikarniyin-nwen yal yiwen ad d-yekkeb dacu i teččam laeca

3(journaliste): Eesslama s wi d-yusan

La stagiaire: isselmek ;nekk t d tafremlit tajdit

3(jouournaliste): ah nekk nwiy d tamuḍint tajdit

2(docteur): (*yuy lhal teddem-d lqecc-is ad taru*) dacu akken i nečča laeca

4(biochimiste): wellah ma cfiy

1(artiste): d taxsayt

3(journaliste): d taxsayt ; ala d tassemt

2(docteur): aha tura sfahmet-d iman-nwen ;d taxsayt niy d tassemt

1(artiste):d taxsayt

3(journaliste):d tassemt

1(artiste):d taxsayt

3(journaliste):d tassemt

1(artiste): d taxsayt

La stagiaire: dayen tura yal yiwen ad d-yekkeb ayen iyef yecfa

1(artiste):en fait kifkif selyen akk aqaruy

La setagiaire: amek

1 (artiste): *ulac (yejba-d iman-is ar tqarnit)*

2(docteur) : *(ad tettmuqul bac ad neqqel ayen i yuran yemdukul-is)*

4(biochimiste): waqila nečča un melange n texsayt d tassemt

La setagiaire : *(tedša-d)*

4(biochimiste): awa du top il bon

3(journaliste): awa il s trés bon mem

La stagiaire: ma tekfam awit-d akka ;akken ad ruḥey awen-d-awiy ddwa

2(docteur): arnu cwiṭ a massa tura kan i neswa yerna a ttxilem ma zemren ad ay-d-bedlen tarzogat xeršum ad d-naki cwiṭ tinna bezzaf i zidet

La stagiaire: yirbeḥ ad as-niniy*(ad ters tikarniyin aeni yer tqernit ad teffey)*

4(biochimiste): i wayen ad as-tiniḍ

1(artiste): ad as-tini ih nek ad as-iniy aeni dayen d lweḥc i tt-tettwalim le professeur agi ad as-iniy kteṛ ;

3(journaliste): dacu i kteṛ

1(artiste): ad as-iniy ayen i byiy ‘ilaq ad tezreḍ belli je suis un home for heddrey deg udem qqarey-d ayen yellan akken yella macci akken ara yeḡgeb i wayeḍ mais akka tikwal ttiḥwiḡay wa ad iyi-ṭfen afus-iw wa ad iyi-d-yini ur tqelliq ara kullec ad ieeddi akken iwata (ad yeta afus le 2)

3(journaliste): amaḍal ur ireggi ara ur ixerreḥ ara s wid ixeddmn ayen n dir meena s wid i qeblen ad yettwixdem lbaṭel zdat-sen

2(docteur): win i zemren ad iḥkem deg wul-is yezmer ad innay d ddunit

4 (biochimiste): ara tessefrayem akka ah ;*(la stagier ad d-kcem)*

(Le 3 yettmuqul le 2 ak d le 1)

4(biochimiste) :nekk ad d-iniy yir tagmat am kalitus mi yezzif messus mebeid i yettara tili

La stagiaire: *(mi d-tufa akkeni ieḡeb-itt lḥal; tebda tettyenni (anda tella tannumi)*

1(artiste): ad ikemmel *(ass-a mkul wa amek i d as-yuki)*ad d-ikker ad yezzeef .seg zik akka d nekkni akka

(3 yettssarefik)

1(artiste): sarefak dinna kečči axaṭer nekkni neḥseb-ik d gma-tney ur nezzuzer ara akk iziddhik ithessyar

2(docteur): dacu i d lmaena-s izidik ithessyar-agi

1(artiste): steqsi steqsi win akken textared akem-id-issefhem netta d amesğernan yeyra yarna yefhem

3(journaliste): ihi yid-i i d-lhid akka ,ur tetteanaded ara tezram les artiset-agi tikwal akk kkatn bon caro (*anda i d-sbeh terbeh*)

La setagiaire : dayen ayay ur reffu wara ;nekkni akk d yiwet n twacult

1(artiste): akka akk i d-ay-d-qqaren; maena mi ara d-tawed tegnit n ddiq wissen amek ara teffey targit

2(docteur):aha tura ula d kečč berka ayay ad teqqimed

3(journaliste): nekk ur hemmley gma ur hemmley win ara t-yewten aha tura berka

4(biochimiste): yeweer mi ara tiliq ur themmaleq ara gma-k yarna as d-ssebgased wa thiwetha hhh

1(artiste): derret-d akka ih

La setagiaire : nekk wellah ma hussey iman-iw d taberranit gar-awen ; tezgam-iyi-d yef lxater byiy ad tilim d imdukaliw

2(docteur): ula d nekk ferhay mlih imi ikem-walay tettbaned-d am nekkni

3(journaliste): nettat kan mačči d tamuđint

La stagiaire: wi zran ;incallah ula d kunwi ad taħlum

4(biochimiste): wellah ar ccna nni i ay-d-cniq ar acckit tessned ad tyenniđ

2(docteur): ccna-nni yif ddwa nni i ntett yal ass

La setagiaire :ihh heqqa ...ad

(*Ad d-ikcem le professeur akked ufremli*) tout le monde étoné

Professeur : dacu aeni i tettud ;; d ddwa

La stagiaire: ala jamé juste mazal ur da umnewwiq ara tikarniyin-agi bac ad tekkuntruliđ

Infirmier: dayen uran-d

La stagiaire : ih

Infirmier: aya bien

Professeur : dacu aeni i asen-tessutred

La setagiaire et infirmier: dacu i ččan laeca

Infirmier: a d kem i asen-issutren (*avec colaire*) dayen waqila tebyiđ ad tetfed amkan-iw n ššah

Professeur: (*a tcopé*) dayen kifkif tyuled-tt ad tehfed ixeddim (*ad tebdu a ttettwali*)

Tassemt ; taxsayt ; taxsayt;un mélange taxsayt tassemt

Tres bien parf  c'est la bon r ponse ke  ci(*pour le 4*) yiwet n Imakla kan i ne  a ma  ci snat)

4(biochimiste) : d tassemt ihi niy d taxsayt wellah ma cfiy

Infirmier: d laedes ay ayyul

2(docteur) : ih waqila (*adema  smouqaelen deg waygar-asen et la setagier aussi*)

Professeur: ah (s zzeaf) amek akka i d laedes d texpayt

3(journaliste): yak nniy-awen-d

Professeur: safi d ke   i tt-id-yufan tanmirt-ik ay u ric twalam axa ter yeswa ddwa-s iban tnefeit (*pour la setagier*) ader ddwa surtu

La setagiaire: kkes aybel

Infirmier: tura bon yal yiwen ad yaru nom prinom la date de naissance

yur-m kemmi mi ara d-heddrey ttmuqul-d yer yuri ma  ci akken i tetturare  i tturarey

La setagiaire: yirbeh

(*Selba3 pour le 4 serkel*) tfehmed

1 (artiste) yefhem yefhem mlih serkal-agi

Professeur : awi d leklun i txeddmed dagi ah arwah

Infirmier: wellah ar xati a sidi

3(journaliste): ru  kan ru  i k-ittra un

4(biochimiste): ccah incallah ad-tney

2(docteur): ur tneq ara d argaz-is

La setagiaire: ahaw dayen tura axen t ef (*yal yiwen ad yarou dacu i as-d-tenna*)

4(biochimiste): dacu aeni i ay-d-tenna

La setagiaire: nom prinom la date de naissance

1(artiste): nekk uqbel sidna eisa S ...n sna

4(biochimiste) : aww yarna mazal-ik jeune aeni c etla-nwen ur ttimyuren ara

(*le poeme de fares ben hamouc aru nekk d aqebayli tout les 3 ;1 ;2*)

Haca dekfoun :la setagier ad terfed icewwiq :ay ixef-iw rfed asefru de sliman azem en vois les malad bdan la gganen yiwen yiwen

La setagiaire :yiwet tareq tayed dirit ;;yir zher yir dunit (*ad teffey*)

Le 1(artiste): (deg yides-is yettlejlij)ala ala a sidi sselṭan lfil-ik ur ay-ixus-ara gma-s akken ad as-t-id-rnuḍ amakken id ak-d-nnan ala (*ad d-kkren akk yemdukul-is as- dewren*)ih alfil-ik a sidi sselṭan iduray yaefes tibḥirin-nney ; yenya lmal-nney ihud ixxamen-nney ilaq-ak ad tekseḍ ihi ilaq-ak ad tekseḍ mačči d gma-s as-d-rnuḍ ;(*areba3e nni d lxir kan*)

4(biochimiste): qqaren-as yetwehḥec lfil yerna-d gma-s

1(artiste): ci ca ih ;; ah ya ddin reb ulac win ara s-yinin i yizem yettfulḥ yimi-k ; iba ad as-iniy yettfulḥ yimi-k yerna gerave ih a wellah a mara d-yeqqim yiwen uẓar deg-i ;; ula d ass-nni deg uxxam umezgun mi d-griy waḥdi ur as-tenniy ara ; dayeur aqli gar-awen ; I bon ass-nni i d-lḥiy d wid yilley cercay tikti ; ahh ay aḥal iy aḥal id tcedhay tceqquft-nni si nadjem (*en jous le passage de si naḡem*).

2(docteur): dacut akka si naḡem-agi ?

1(artiste): ar yur-s id d-nnulfa rrecwa

4(biochimiste): dacu-tt akken rrecwa ?

1(artiste): da chichi daje3al delahewa dahellass semi-as ayen ik-yehwan ad txelseḍ ayen ara k-d-qdun inderctemant ;

3(journaliste): a wi d tidet

1(artiste): nekk dayen cfiy yef kullec cfiy ula i wacu i lliy da

La setagiaire ad d-kcem : accet ney awal

1(artiste): nekk nwiḡ ad tferḥeḍ

La setagiaire ur zriy ad ferḥey ur zriy ad ttruy ass-a ak-d-slen i ssut-nwen yettawḍen yer dihin

2(docteur): ayen ur tezriḍ ad tferḥeḍ ur tezriḍ ad tettruḍ;

La setagiaire: kanakka

1(artiste):: maena nekk zriy

2 ; 3 : inay-d ihi

1(artiste): yef lwaqt lmunaseb

(*La setagiaire adtejbed le 1 akken ad-as-tahder waḥdes*)

La stagiaire: keč tezriḍ nek azriy maena lukan ad ay-faqen ad ren kullec felli d tawayit a lmunnin

1(artiste): ur ttagad nek akem-waeday daken ur kem-ttaggay ara wahedem ad txelseq ma yella laxlas anexelles akk nay d nutni ara yexlsen ayen yak xedman lukan ay-tayed awal

La stagiaire: d acu i tebyid ad inid.

1(artiste):: ayi-teiwned aten-id-ssufyey di lihala-inna-nsen aken ma llan aperes dayen isahlen assif ad yuyal yer lhedd-is

3((journaliste): dayen helat lkum tamusni tajdit les rinion asidi.

4(biochimiste): ih isheq eni nukni ur netteki ara ur ay-taeni ara taluft.

2(docteur): aweddi nukni onipa concerné

1(artiste): ladya kunwi lahemaq yer yurwen id yewwed yehbes

Tsegb-iyi nniy-as directe tura ad nergu d acu ara dini

La stagiaire: amek (as-iwahhi)

2(docteur): amek ik-d-nna ih rr-as-d s wawal axi d aferah ara nefrah

4(biochimiste): inas-d ih nay ala nay inn-as-d ad xemmey ak-d-rrey s wawal

3(journaliste): aya ad am-inniy inn-as-d ci pas mon genre

1(artiste): :a oui

La stagiaire: ih qevlay

Tout le monde :yaw mebruk fell-awen (*ferhen ara tteyyiden*)

4(biochimiste) : ya le3awam (chantre)

Ad ikcem, ufremli

Infirmier: (*ad tixbed s rkel*) ay ayyul eni di sale des fetes it-llid ; i kem akka yer unect-agi ikem-id-newwi yer dagi bac attorganizið des fetes

Bon eddem lqec-im açal n wussan it-xedmed ruħ yer le bureau akem-id-xelşay teddisparid seyagi aya harrek

1(artiste): maena maççi d nettat d nukni iy yett3eyyiden axater le 4 yufa-d la bonne réponse

Infirmier: n wacu la reponce

La stagiaire:eni tettud

Infirmier: sussem kem tettaxred

2(docteur): ur d-qqar ara att-testixred awa

Infirmier : awa d acu c,est moi qui comand ici

3(journaliste) : dayen tt-xilek semh-as

Infirmier: aya ħarrek zwir-d zdat-i

(*ad tkecem professeur*)

Professeur : sani

Infirmier: stexraġ-*tt*

Professeur : kan akka deg uqaruy-ik mebla le conseille administrative mebla walu

Infirmier: par ce que ufiy-*tt-id* txdem-iyi tamaġra dagi au lieu ad taxdem lxedma is-*d-fkiy*

Professeur: d ssaġ

Infirmier: amek ihi d lekdeb nniy-*qs* asen tsuter ad arun aceċal deg cehar ass-agi

La stagiaire: wellah amadam ar yenna-*iyi-d* suter-*asen* la dat de naissance

3(journaliste) : d ssaġ

Tout le mand d ssaġ

professeur: amek it-cfam

1 (artiste): axateġ tura inekfa la reponse apri nettaġssa yeġ tririt n 3

Professeur: ayen

2(docteur): yek*teb-d* ilul uqbel sidna 3issa S::: sena

1(artiste) : no s ... sena

professeur : bravo ; bon ruġ tura yeġ dihin (*pour afermli*)

Infirmier: (*harrek ah thedder-am-d eni 100 iberdan ara am-d-inni*)

La stagiaire: yerbeġ

professeur: I keċ iwumu nhedreġ ay azeger

Infirmier: ah ok ay-*id-tafed* xdemey-*as-d* laħab aċħal iy-eettalass veff ar berra (*ad teddu yettkemil, awil*) d agi ulac tmesxri^r xdem nay d'égage maċċi d la creche cominale d agi nay d ssuq

Professeur: afff dayen iruġ ; bon sekken kan d acu id uran (*as-fken tikarniyin-nni* .

Tout le mande eni d ssaġ testaxrem-*tt* a madam

professeur: non xaġġi ; maena maċċi d timeyriwin inetturganizi d agi bac ad sley i usu^yu si berra ok aħrec arnu tura demandi-*asen* deg melmi id-kecemen yeġ da i yal yiwen

La stagiaire: yerbeġ

infirmier: (ad kecam ad yawi les feuille la grafeuse 2 beyi d kera n ssaref (voila mitin n ustac sebaeṭace tmentṭac nalef voila ; as-ten-d-kkes professeur)

professeur : ad tcerreg les feuille-nni iṣurḍiyen-nni ad twet iy-sen setṭac sbeṭac taqriḥt-ik n alef tawayit-ik n alef ḥarrekk s yagi ur k-zery ara (ad yli sser yer lqaṛa ad zdem ufremli ak d le 4 ad msaxbaḍen deg lqa3a fell-ass)fek-as-ten

infirmier: ih ṣafi nek ad xedmay fell-asen wellah am-tneksay deg cahriya-m

La stagiaire: ad ruḥey ad awiy tikarniyin tijedidin tigi kfant

Professeur: ok (la stagier ad tffey) amek ihi I tella-m ad-tettmuqqul tikarniyin-nni uqbel sidna eissa bien ; le 20 avril 80 bizar aḥal deg leṣmer-ik

3:40 ANS PILLE

infirmier: a tfuh zariṛa taṣṭtaft deg wass mi id kecmed ar dagi ur narbiḥ fell-am (ad d-rwel d tarewla ar daxel) ih yestixxer-ikem umṣellem ameqqran lukan tes3id nnif ad truḥed .

Professeur: bellee

2(docteur): eni d netta i d amṣellem ameqqran

Pprofesseur: ih deg lekwayed ; kem il faut faire attention aṭas n tlufa i yettezzin deg les réponses-nni allen-nsen ur iyi-εḡibent ara ;bon le 1 et le 3 rwaḥet yid-i

2(docteur): i wayen aeni d nutni kan amadam

Professeur: ih ilaq ad ssirden axaṭer nutni helken mliḥ ; kem yur-m uyal lemadadh selidh

La stagiaire: yerbeḥ

4(biochimiste): bon courage

Professeur : a toi aussi ; ay uḥric

2(docteur): amek tura kem teqqimed kan akka alors que amdakul-im iwint yer dihin ad tesṣeddin di zeyyer

4(biochimiste): s laṣqel kem ini ass-agi kan ikmaṣin mazal meme pas ur tḥemmel ara ;amek i tenwiḍ ad tesu tasa fell-as ?

Stagiaire: atan terram-iyi d tazeggayt,sey ak fell-awen tasa maḥči ḥaca fell-as ;akken ma tellam d imdukul-iw ;ulac acu asen-xedmen dihin ad sserden kan ad uyalen (ad d-yekcem l'infirmier deg ufus-is medicament)

Infirmier: kem-ini tura tettlaṣbeḍt intelligente sortis de l'université soit disant au lieu asen-tefkeḍ ddwa parceque d lweqt kem-ini telhiḍ-d dagi di lehduḥ yer yemdukul d temdukul

La stagiaire: ttraḡuy ad uyalen sin-nni wiyed asent-fkey deg yiwen n lweqt

Infirmier: ulac dagi yiwen n lweqt l'heure c l'heure ;ma yella yiwen as-tteswet ma ulac-iten yak swit kem ;seyi lcota n dwa ilaq attetefey chaque jour

4(biochimiste): anef-as meskint ;tura ddwa-agi ma ur yešlih ara aten-tes kan ?

Infirmier: yleq kečč ;tezriđ acu i iselhen ney d acu ur nesliħ ara ?ħader ad tenwuđ waħdem i teksiđ aql-aken ddaw n la loupe ;zziyar-nni iyef thedred akken-nni d kem ara ieddin deg-s ma txedmeđ la prochaine erreure (ad idewwer ccyel n uşekri) alqanun fawqa al ġamiē

2(docteur): yef acu lqanun aeni iyef id-tettmeslayeđ a mass?

Infirmier: lqanun n dda lqanun n wexxam-agi,on est dans le secteur de la santē yal yiwen ad yexdem les devoirs-ines akken iwata mačči d la sale de jeu tagi tfehmed? I kem iwumi n-hedrey (pour la stagiere)klam lik w lmeena ēla ġarek(pour le 2)

(professeur rentre avec le 3 et le 1 ,infirmier yedduqess)

professeur: kmassint tfeltawen de giquer sasuki,beaucoup de choses qui fonctionnent tres mal c jours ci,qui est responsable dans tous ça ?on ne sait pas ,azgen yeswa ddwa azgen mazal ,kra iban-d fell-asen l'effet du medicament kra ur iban anda it-ttaran !azgen yettara-d yef isteqsiyen,wiyad ketben-iyi-d timsaeraq !

Infirmier :yak nniy-am-d plusieurs fois que c un secteur tres sensible kem anda yella ucermal tjemēet-id yeř dagi teriđ d amđebber fell-aney

professeur :yleq kečč ur ħwaġey ara akin-sley,tu es le premier responsable ,ġġiy-k-id ak-tēiwen au lieu que ad tuyaleđ d lmendad i wacu txeddem tetteasad-tt nettath ,ma tesnufes ,ma tekcem,ma teffey ,dacu thedder .

4(biochimiste): yetf-it le fou rire (*infirmier est tres gēné mais il peut rien faire*)

professeur :fek-asen dwa iwakken ad ēedin ad tšen ,azeka sbah ay id-awid tikarniyin iwakken ad waliy d acu id-uran

2(docteur):acu akkeni iy-d-nniđ at-id-naru a madam

Professeur: attan yur-wen ad awen-d-inni ;mi tekfiđ ēeddin ay-id-tafeđ deg le bureau (ad teffey)

La stagiaire: yerbeħ (*l'infirmier ad yewwet un tour ad tyetbes ad yeffey*)

Yexleđ yemcubbak yixef-is 'tebda taluft tettiweiř ugadey ad tezzi fell-aney ad nxelleř ayen ur nečči

1(artiste): win yi ulac deg tēebbuř-is asayur ur yettagad timest ur nexdim ara ayen iyef ara naggad

3:yewwi-id rebbi d wid ixedmen i ilaq ad ggaden yeř yiman-nsen

4(biochimiste): d acu it-ttxeřifem aka tezemrem ad sfahmem d acu yellan

2(docteur) :ussan-a teqwa lhedra s lmeəna ‘yaeni nek yid-k ahah ur ay-taəni ara temsalt

1(artiste): ayexti yiwet yiwet kan ur teqliq ara ad tfahmed kullec

2(docteur): d acu dabur iwen-d-nna mi ken-tewwi yeř dihin

3(journaliste): d kra n yisteqsiyen kan yaeni nek jbeden-iyi-d Tamzuýt yeř wařas n tlufa-nniđen

La stagiaire: (*as-twahi*) aha tura ilaq ad arum d acu iwen-d-nna syen ad teswem dwa ad teřsem .

1(artiste) et **3(journaliste)**: dwa !!!

La setagiaire: dwa ih

1(artiste): ad ihlu kečči taqejirt-is

4(biochimiste): d acu əni iy-d-nna ad naru

La stagiaire : melmi id kecmem yeř da

3(journaliste): cukkey yiwet tiririt ara d-naru akken ma nella

2(docteur): ayah nek cfiy d taneggarut daya dagi yak iken-id-ufiy

1(artiste): daya kan iyef tecefiđ belli d taneggarut ;ur tecfiđ ara yeř ayen i d-grid da d wayen akk i ieddən fell-am

La setagiaire: aha tura s laəqel

4(biochimiste) : ihhhh awa nek ilaq ad řsay yebda yetteqrah-iyi uqaruy-iw deg lahdur

3(journaliste) : axařer bđan xeddmən deg-k waqila

1(artiste): əddi ad teřsed d acu it-ttrağud

La setagiaire: rğu ihi ad tesweđ ddwa-k

1(artiste); d nekk ara yesswen lħeq-is yaxi akka iy-d-yenna professeur

2(docteur): axařer d kunwi i ihelken mliħ

3(journaliste): voila dayefi ula d ayla-m d nek ara tiswen

La setagiaire :ax atan ihi tixxer axxam yerya meqqař ad neřizen

1(artiste) : awi-d meqqař anaħlu .

(*ad ruħen yeř tbasalin-nni ad t-seftutsen*)

La stagiaire : anef i zzeř ad yesserwet ur nelli d widak yezhan ; d tagi id taxeddimt tis tlata i řfey ur seiy deg-s zher yifit win ibedlen tawerqet s wayen akk deg-s yuran axir leib d tafawett wala win yeddən əryan (le 4 et le 2 řsen) azekka ad nekker as-iniy berka-iyi ur zmirey ara eyiy d ayen ulac d acu i ħeřđay

ulac d acu i xedmay anga truħeđ mačči d ayen i tlemdeđ ara txedmeđ ad tawdeđ ak-ewden assemař ; d ayen niđen ilaq ad teyřeđ akk taħřaymit yellan akken ad beyneđ iwid ik-d-izin belli mačči d miss laħram kečč ayen a zžeř ayen a lmektub ul yerwa tazmert tekfa ilaq ad tbeddel maena w ara tt-ibedlen

1(artiste): s yiss-m yiss-nney s wiyeđ s wid akk yugin ad zřen lwej as-sřefqen

3(journaliste): mačči d tikti yelhan aneħbus- agi-inem ; dayen negra-d akk yeř wasif tezřid amek I ddan waman

La stagiaire : aman teddun d akser maena deg axxam-agi teddun d asawen

1(artiste): ihi yeggad fell-aney ad tenner teddun d akser

La stagiaire: ad ifek řebbi lahna

3(journalist) : ihi nemssefham leib win yeğġan gma-s ulla yeř tarbut n rfis

Noir

Le rêve du 3 la scène teččur d iğernanen mesxen d idamen le 3 ad ikcem daxeł wiyad ad as-zzin ara d-tbanen des silouetes

1(artiste) : yefka-ak řebbi ħala lmut lxuf idamen aru-d yeř wayen yelhan aru-d yeř izeğigen ayen ħala yeř idamen

2(docteur) : beddel-d imru yella uzeğzaw yella uberkan yella uzeğzaw eni ħaca azeggay i yelan

4(biochimiste) : beddel-d tiwřeqtin beddel-d istilwen beddel-d tikiwin ayen ayen ħala tebrek tezwey zžeaf lmut lxuf idamen i idahnen allay-ik

3(journaliste) : ur d-tffey ara wejgu deg magraman deg lħeb yetffey-d weclim ur t-iddal lyim ur d-temyi deg lqaea ; neknef neqqueclef nerya nendef nenneçraħ nettu anssi id-nekka ;nekwaweđ nezzeef neknef nekref nerwi nezza nezga yeř daxeł inečča tiyita tafsut tebrek tecweđ teřya tugi ad ger lyella amek amek i tebyam temlel a alayen yettagemen tebrek amek tebyam tizeğzewt kunwi yesessawen iger s idamen idamen idamen nekcem almi d amgerđ nugi ad ner s lexbař ad aru yeř idamen ħala wigi i zarřey ala i imeğiden i wumi selley ala i tenřelt iwumi ħedrey aru a imru ayen yesfessayen tiwřiqin ad zelfent ad rnunt s wayen yuran deg-sent ad-fsin aken id ay-yefsi wadif

Noir

Ad yekcem ufremli ad slen iw nazae ar la scene netta professeur

Les torenches ad wwet-n un tour ad fyen (Après un moment ad tecel tafat ad nwali le 2 yeqqim agaru-s gar ifassen-is ad d-kcem la stagier aten-id-ssaki ad t-id-af tuki)

La stagiaire: sebaħ lxiř (le 2 ur as-d-terri ara) alxir atan tekređ d tamezwarut ass-a (kifkif ut as-d-tettara ad taqarřeb yeř wiyeđ aten-id-ssaki)

3(journaliste): ayhuh ayehuh nectaq anerwu ides

La stagiaire: annect-a yak it-tşed drus

4(biochimiste) : iħemmel xuxuc

1(artiste): bonjour tout le mond (*le 2 ur as-d-tettara ara yewhem la stagier as-twahi ula d nek*)

(*ad ikcem le professeur*)

Professeur : axir fell-awen amek tellam

(*as-rren yak sauf le 2 docteur*) bon nekkni anruř ad nawi ddwa qrib ad yekfu ad d-nernu ad d-neqđu ciħuħ ass-agi imensi royale

4(biochimiste) : ihi řa monge

Professeur : oui řa monge (*ad yekcem ezdin yyan ah atan tettrađu tomobile d akesser*) yur-m ihi (*ad tefyed ad tebbed ezdin*)

1(artiste): řa monge ah yal yiwen d acu it-ihemen

3(journaliste): I tura wissen ayen akka it-segmed

La stagiaire: hedeř izedaq ahdeř d acu ikem-yuyen

4(biochimiste) : cukkey yeğġa-t umdakel-is

1 (artiste): tebdid kečč dayen

2(docteur): ġġan-iyi ak yemduk-al-iw mačči řaca yiwen iyi-ğġan tebed lefhama yef tayed

3(journaliste) : sefhem-d tura lahdur-im tebdid timessaeraq

2(docteur) : teyilled eġbey i iman-iw ma ur ad k-taėġib liħala-w ;a imezgan war negan s wannuz i netteeddin yur-wen ma tezram tid-ak yellan tezram tid id ay-yuyen ;ma itbren d iflan ad zzin igerfiwen tegra-d nubba yer isyan wali-t lbaz it-yuyen ; seqssah-d ay ul-iw lahdur awalen i teqsen azrem ; yyay ttxilem kem nettkal fell-am eġ wagi ad yemmet d igellil lhun yiwel I waken ad hyud sidi kes-d tigezzal yefelan řas ad yemmet err-as yiwet i lala tayed i sidi mssakit yiwet yiwet iseean ; řas ma yesea tawla ġġi-t tura ad tzeddi winna yema-s d tafellaħt azel s lemyawla ad ksed asennan I mmi-s n lalla ; ilaq fell-ak ad tyiwled ilaq fell-ak ad tezalled amer amer ad tefqae lalla ad teccetki i sidi ad grid anda id negra ; ad teqled mačči d keč yernu ak-ieġeb yiman-ik yal ass ad tettmuquled yer lemri as-tettařad; nek friy-tt deg rray ya ad teddum yid-i deg rray nay muli nekk aqli eedday nnumey waħdi d wuđan berriken nnumey dayen kkatay accaren-iw yef lġetta iwumi zzin ieessasen ; nek zriy ansi id-kkiy zriy dayen anda lliy teqney deg yiman-iw anda ara ruħey Wigi mačči titenssan ak-seħlun maena iwakken ad tenyen deg-nay ayen mazal yedder

1(artiste) : a rebbi lħamdulah ; a tagecirt ur hafu aħlil ma tħesed tikli ; ternid-d ar la liste-agi yezran anda llan yezran dayen anda teddun nella nettraġken ad terrem s lexbar iwakken ad nebdu tikli ;

4(biochimiste) : ihih cv atan thedređ a sidi ; tħarřem kan iman-nwen baťel thedređ yerna bien tyermed-d akk ayen tessusmed

3(journaliste): kečč wissen melmi ara isarreḥ yiles-ik d wallay-ik akken ay-d-hedreḍ dayen

La stagiaire: dya tura kečči tenwiḍ kullec yef tikkelt

4(biochimiste): Nekk isarreḥ yiles-iw dayman lweqt i tebyiḍ ak-d-serḥfey

La stagiaire: atan a sidi akka i tebyiḍ

2(docteur): iḥeqa tura kunwi amek tayri-nni-nwen qrib

4(biochimiste): aeni ad tzewḡem

1(artiste) et LA stagier : ma yebya rebbi

3(journaliste) : sebḥan allah ula dantaq deg yiwen lweqt i d-netqen

4(biochimiste) : mlalen wulawen

1 (artiste): ahaw tura ma ad neffey deg texxamt-agi deg i nella akka ayen naḍen yesshel

2(docteur) : oui tu as résau

4(biochimiste): deg wacu taxremt aqlay bien nečča neswa nettes amakeni amdan iḍ-agi sa monge

3(journaliste) : safé tecfiḍ belli iḍ-agi ca monge

2(docteur) : ur tecfiḍ ara ačḥal di leemer-ik

1(artiste): melmi i tluḍ

La stagiaire: dacu i teččiḍ laeca

2(docteur) : melmi i d-kecmeḍ yer da

3(journaliste): af tudert-ik;af temz-ik

1(artiste): Ur tecfiḍ ara yef twacut-ik

La stagier: f txeddimt-ik f temdakelt-ik

4(biochimiste): dayen ḡḡet-iyi trankil cfut kunwi beḥka

2(docteur): ala ilaq akk fell-aney ad necfu beḥka-ay ayen nettu yakan

3(journaliste): ayen nesber yakan

1(artiste): ayen nečča d tiyrit yakan

La stagiaire: ayen akk iḥef ur necfi ayen yakk iḥuḥen deg tudert-nney ur tnezzi ayen yakk yennegza lebyi-nney

3(journaliste) : nteq nteq rnu-d tiki-k rnu-d lḡehd-ik; a nnan ticraḍ s idammen

2(docteur): tikli d asawen ad ifak ad tban luḍa

1(artiste): aha ah ħarrek-itt ad tzad

La stagier: aha kečč dacu-k nteq niy tamacint ad teqlee mebla yiss-k

4(biochimiste): ala nekkni ma ur neddi ad nejjugel ; awe kečč dinna zeyyer ibulwan bezzaf . ssenqes la doze aker di lmizan ternuđ deg lkiss keter-as awren ssenqes zzit beddel-itt s waman akken d-teffey attechewich ; d acabi kan ithetittagen ahya rebbi yarna ad d-iniđ ala ad d-grid deg berra ad d-awin win yettayeñ awal win i yettakren deg lmizan win i yessenqassen deg la doze win ixeddmen l'iconomi i win yeswan tidi-s i win i tittakren ;am inijel i nemseħsal deg uqarru xerbet tira ; akka idessyadi nedjaren abrid deg lebħar mi ara d-taweđ tegnit n ddiq yal yiwen(yet) yettnadi leslak i yiri-s . awi dayen ula d nekk theqadh sadjemam tektal amekthaged akk ayen byiy berka urbyiy ara ad d-mmektiy ayen ara iyi-đurren .

3(journaliste): bravo; yela3eb urar iwa3ern dayefi ig3agu thimedyin .

1(artiste): dayen i ssefraħen tura ilaq ad neđdi ar wayen nađen

2(docteur): nekk ur ttefyey ara sya alamma sawđay akeddab ar teggurt alamma tban-d tidet

La stagier: maena amek ilaq ad tezređ belli ur tteettilen ara ad tuyalen ; ma ufan-ay-d deg lhala-agi terwi

3(journaliste): ur terwi ur digu rebbi ma d commissar ma ibed-d ad t-qabley s lqed imi zriy aערqub-iw yeħfa

4(biochimiste): ħur-k ilaq ilaq ad xellħen ayen ččan

2(docteur): maena amek

1(artiste): qerreb-t-d ar da awen-d-fkey tikti (ad ssemliken iqerray)yal yiwen ad yelonci un mot ;le 4 ad yebdu ad ixdem les chafement ;la stagier tetqelleq)

La chanson de ait mangelat coral avec de movment)

(Ad kecmen ufremli akked d professeur aten-id-afen ara tteynnin)

Professeur: waw atan tzewrem Allah yebarek tcennum bien dayen yelhan ussan-a awen-d-awiy ccix n lmuħiqaw awen-ikemmel aseħfed

4(biochimiste) : winna awi-t-id kan i kunwi

Infirmier : a ħleq kečč wama n wudem-ik ccix n lmuħiqaw

4(biochimiste): awa deg udem-ik kečč

Professeur: a yyay kan kem (pour la stagier) dacu i yeđran aeni nteq

1(artiste) : anef-as ma yella wentaq ilaq d kunwi ara d-ineťqen wa ay-d-inim deg melmi d kunwi akka d kunwi tetssmagħ adif

2(docteur) : fiħel ma twahmeđ amadam yuער k-id-magħer tidet anda-akken uttethuħthamedħ ara

Profésseur: tidet am tili nekk uhethamaghatt yal ass

Infirmier: dacu tebyam ad d-tinim bon kemmi tefkiq-asen ddwa nni

3(journaliste): ddwa-nni ssit kečč niy zer amek as-txedmed

Infirmier: deg melmi tuyalem tett fakam awal yerna tettgamim ayen ad nessuter

4(biochimiste): dayen ifuk zzman-nni amadhal atan eeryan yettneggiz yeqqim dawhid

Profésseur : ilaq ad tezred tikwal mačči dayen id yeqqar walay n bna dem i ixeddem ufus-is ; am nekkni am kunwi tura fahmey taluft ; am umehbus amin tittassan yiwen hekmen fell-as ad-tt-wahbes wayed hekmen fell-as ad tiyas ;nekkni dayen aqlay da yid-wen sbaħ alamma d tameddit atas n talliyin yenasseren deg tudert-nney mebla ma nfaq ;amkan yexlan ; temzi ieddand ;lxiq imuđan ; tarwa ur d-tban ; la imawlan la lğiran ah aya rebbi kečč tezrid tid ay-yuyen ;ansi d-kkiđ anda tettedduđ s anda degedhadhe s anda denagedh nettezzi din kan age awal ini-d yirbeħ Ƴas mačči d ayen tebyid maena iwakken ad tiliđ da wa d-qableđ iman-ik face a face ilaq ad tlemdeđ ad tiderred tbubeđ aqrab yeččur dayen n diri i txedmed; ah ahder-t aeni kunwi tešfam am zzit uthekhedimama ara ayen n dir melulit ak d lmalayek akken ma tellam ; ulac dagi gar-awen win tettezzem tnefsit-is Ƴef wayen yexdem yakan

3(journaliste): Ƴas ma nexdem ahat nexdem ayen issindhur iman-nney daya-fi id-negra da

2(docteur): da ih nezzel kullec tessarwamay ddwa neggan kan nettruħu kan deg ssakhessikhan lweqt tteeddin fell-aney tfuk temzi

1(artiste): ih tfuk temzi tfuk tayri tfuk tmusni

La stagier: tfuk tmusni tfuk ula d tasusmi ayen yellan deg teccuyt , tezram amek yettkemmil

4(biochimiste): tezram amek yettkemmil : andallat wul i teseam tħebsemagh da ur nzer yiwen ur Ƴ-iƳer yiwen ula d zzher theghelkamass tagurt yugi as d-iereq webrid Ƴur-ney

3(journaliste): tħermemay deg lwaldin annay deg twaculin annay deg wayen akk yettaken afud i tmeddurt

Infirmier : ulayƳer teƳzi deg wawal yal yiwen yeƳra i wacu id-yeƳra da wissen d zzher niy d lmektub niy dayen txadmam i tufam ; ass-a fiħel inezman win d-iseqqan kra yeččit ; nekkni aqlay da iwakken ad nexdem ixeddim annay daya ulawumi adeqnam tudert-nwen Ƴur-ney win i zeglen kra deg tudert-is netta yeƳra i wacu it-yezzel fiħel aseħsel fiħel asewħel tfehmem eiwdet-d i wayen i tteacen eardet abrid nniđen uttechedam ar anda thechedham ur tzezzem ara ayen tzezzem ur awen-ittruħu-wara wayen tesruħem aya yal yiwen ad ittef amkan-is ad yeqqim tfuk turart

3(journaliste): tfuk turart d tidet

1(artiste): yewwded leħsab ar leħlas win yeččan kra ixelleš-it

2(docteur): win ur nečči yettwalass yaş lħeq-is izgel-it

La stagiaire: ay agellid yer watma-s a win yezgel a ddunit

Professeur: kerħay tuzzya deg wawal kerħay ayen idelwihan hedrey-awen ayen yellan mačči akken aken-ııdey ma yella wacu tebyam ad txedmem .

4(biochimiste): ihi akken tenyid ad temteđ d tagi ttagedamet n tudert akken iy-temħam ayen nedder ilaq dayen ad nemħu ayen izedyen allay-nwen

La stagiaire: akken tenħermem ad d-cfun ayen ddren d nuba-nwen ad tettum ayen teacem ula d kunwi

2(docteur): sizedag ad yeddem wađu

Infirmier: ihih thekatheramte ah nekkni dayen mačči dagi id nlul akken ay-tesselmadem ayen nesselmad. nessen acebbeħ n teslit nessen taqbaylit nezra tessexrab agehal ;nessen tifexsa;ayebbar,iwetten;tifawtin ;tyhilkin; taka;leetab ;lejenun ;tiwuya ;leham ;ndama ;urfan; tiyita nessen amek thettemal tte3avega fiħel nhati xzer deg wallen ulac deg ddunit win yextaren ayen akk yettidir wa nextar-it wa yextaray

3(journaliste): a oui ihi win yextaren kra ilaq ad idebber i yiman-is ayen i yextar ma ineħem-as aya dayen cewit kan i ymeliħen

(Aten-id-ıfen aten-awin ar tbassalin ad qerbak acoursi ar tlemmast)

2(docteur): ihi tura awen-d-agar la memoir amakken i ay-tt-tesagrem

3(journaliste): awen-settu tudert akken i ay-tessettum

4(biochimiste): awenassarwu ddwa-nni i yesseħlayen akken nessaram incallah ad teħlum

Professeur : ttxilwat ala aħbaset awen-d-sfehmeı

1(artiste): ass ma ara d-eiced ayen d-neac tesfehmeday-d imiren

Infirmier: ahaw ttxilwat cwit n lmufahama kunwi d les intelctuale

La stagiaire : a bon seg llina kan nella c'est con tura nuyal dayen nnađen

1 (artiste): (sur la tabel) ayen tenyam deg-neı assirem asnulfu zzhu tađsa lfen tegremay deg teboit n zalamiı ar wissen melmi kunwi ur tezrim-ara ar melmi anef ead i nekkni .

Professuer: nekk dayen ur xtareı ara ad iliı da ; laħkem mačči d leqmar niı dayen ticuban d tixeddimt n yal ass iħemmel-itt umdan lamaena ur tettum ara ; ulac dacu i idumen ala lmut maena nugi ad naweđ yur-s ttxilwat ur yuksan ħed i tyuyen yueer mi ara tiliđ deg umkan ad txedmeđ ayen ur tebyid yerna ulac iwumi ara tcektiđ yarna ur tezmiređ ara ad thebseđ abrid ar yiwen lewhi i yettawi ur tezmiređ ad thebseđ wala ad fkay aqellav ar deffir am userdun s teeğalin ar sdat kan iwehhant wallen lħu ay afud ma ad telħuđ

3(journaliste) : fiħel timucuha teħka-itent-id akk yaya zik-nni yella wayen yedran yella wayen i idarrun wellah ma yedda-d deg-sen

(aten-id-refden iwaken asen-nesseswen aman avec la peu de chamaux)

4(biochimiste) : a hder niy ulac hbes ayen iy-txeddmem akka wi yellan deffir waya ; sani tebyam ad ttawdem .

Professeur : a rğut. rğut ; yal yiwen yezra tirgit if i yaefes fihel ad thasbem iman-nwen melulit am dfel ; win ur yexdimen ara ayen n dir niy lbatel amakken s tettsemim haca ma ur s-tettunefk ara tegnit niy muli deg yiwet tarbut akk i nečča win iwēan i kra ixdem-it ; i kečč ih kečč (pour le 4) limmar texdimeđ lmenker ;limmer tehqiređ s wallen-ik yiwen kečč c,est un opirateur de machin deg la socité ma tkecmeđ ar ccarika ur s-teqaređ ara šbaħlxir i uēssas niy saħhit mi ara k-d-yeldi taggurt akken ad tkecmeđ niy ad tefyeđ s tkarrust ah amek as-tsemiđ i waya

Infirmier: kem deg sbitar ur testehzayed ara yeđ imuđan ur tehqiređ ara tifremliyin i ixeddmen yid-m axater kan kem d tatbibt nutenti d tifremliyin ; i kečč s yisem-ik d amesğernan ur tesganayed ara lyaci ur teskidibeđ ara fell-asen ur tettkellixeđ ara medden s lehdur akken ad d-inin ayen tebyiđ ah aladya kečč d afennan tetalayed ak medden d ussar ur ssawđen ara nivou-inek ur yelhi-wara akk wamek igan wala amek xedmen ; afet-asen-d kunwi isem i wanecta imir xedmet ayen iwen-ihwan

2(docteur): kunwi textarem teemdem ad tilim da wa ad txedmem lbatel s lebyi-nwen

Professeur: kem dayen asmi teliđ txedmeđ deg umkan-im textaređ ad tiliđ din

La stagiaire: nek yur-i ttawin lweqt iwakken ad tnes times nni iceēlen deg-ney

3(journaliste): tezriđ mliħ ayen i nella da axater d annect-agi iyef d-heddređ deg šsbah i nugi d ayefi i nella da

1(artiste): ih yal yiwen ansa it-d-ksen deg umkan-is akken ad tefken i win ara ixedmen annect-agi iyef d-hedrem akka ; ilili yas yeqqur usyar-is ur tettafey ara rzag

2(docteur): aha ah ahder d yiwet n teswiet n diri ad teeddi hder madam maħtumed

4(biochimiste): a bon ihi ulac aħbas

Professeur: ad d-iniđ dray tasswiet tettcabi ar ta yakan ah ah dayen nekk dayen drey ahah ayen yugaren aya Ur yezmir wallay-nwen ad d-iwsef ayen yedran daxel agalag agi yeemer yeččur yerwi yettwaqraħ yettwaťentēn yeprogrami ad yexdem yiwen ccyel am inifif nekk nekkni dayen yella wi xedmen deg qarray-nney lbatel iwakken ad nexdem kan lbatel amakken is-tsemmam

3(journaliste): a bon ihi ulac aħbas kemmel mačči d ssebat i ixușsen yal yiwen ayen yexdem ad tixeles nekkni ulac dacu id ay-yexdem wagi iwen-ixedmen akka i kunwi

1(artiste): d kunwi id ay-ixedmen ; aya awi-d

La stagiaire: ad awiy lexiđ n trisiti ur infie ara yid-sen wawal wigi

Infirmier: twalađ dacu im-nniy trebbađ-d azrem s irim ruđ awi-d apoto siwel I sonalgaz am-d-bruncin 380; andi i truđeđ ad tafed temcubbak ađelab n da ;

2(docteur): a ħbbess; axir ad tneħbes da axaťer

1(artiste): ula d win yuran

3(docteur): tacegift-agi

La stagiaire : ur izri ara

4(biochimiste) : amek tettkemmil

Professeur : ihi nextať

Infirmier: ad tneħbes kan da .

Afenğal el qahwa

De Balaid Ait Ali(1946)



Les personnages

Dehbiya At Qasi, xemsa u settin ar sebein ssna di leemer-is, lakin tettban tmanyin ney kter. Tcab yakk, tekkeckec. Ccyel-is ass kamel ttayellayt n lqahwa. Ala nettat d mmi-s deg wexxam, wehhed-sen, mmi-s, Sseedi, xemsa u tlatin a rebein sna di leemer-is, ur yezwiğ ara.

Fațima At lhağ, d tajaret-nsen. Ula d nettat d tanyart: sebein ar tmanyin sna ala nettat d wemyar n wergaz-is deg wexxam-nsen: sin warraw-nsen di Fransa. Amyar, -akken teqqar i wergaz-is, – yedderyel: yeħbes kan deg wexxam.

Ynima At Weemer, n yiwen wedrum yid-sent, di leemer-is, di tlatin ar rebein ar xemsin sna, ur yezmir a t-yetbet bnadem. Ur iban fell-as ccib, ur yettāhar ucebbub-is. Teqqur kan yakk, tekkaw. Lqedd-is yebded; tuymas-is llant yakk, lakin ttiwrayin, nettat, n taddart-inna n tegnit, tezwej-d yer dagi, yur At Sliman. Segmi tezga trezzef yur lehl-is yer tegnit, yerra tessan akken d-tleqqed timucuha, d nettat i d-yettawin yakk lexbarat n wayen iderrun yakk di tmurt. Ula d nettat, tħemmel ad tsew lqahwa, lakin, segmi ĩni ur tt-tettaf ara i lbiē”marcinwar”,tettas-d yur Dehbiya At Qasi i wuyur tt-id-tettaf dima tewjed; lakin; ula d Dehbiyya-nni tettaf-itt mi ara tt-teħwiğ: tettecgie-itt akka d wakka; yerna waqila ula d lexdubegga, d Ynima i yas-d-ixetħben i kra n tid ara yebyun a d-zewğent i warrawnsent... Assen, sħbeħ, acaruq n yitij, Dehbeyya, akken kan la tsebbay tayellayt tamezwarut di lkanun n berra, mmi-s mazal-it yettes, atta tekcem-d Fațima:

Faṭīma At Lḥağ, berra n wesqif, weqbel a d-tekcem.

A xalti Dehbeyya!... Şbah lıxir d rrebeḥ fell-awen ! A tinnat ! İhi d nekk ayagi i ken-id-yessakin?... Mazal yuli wass... ayexti, ur tşedḥiy ara ! ...

DEHBEYYA, *weḥd-s.Zriy d lqahwa i kem-id-yewwin ! (tessekcem tayellayt s axxam, teffer-itt, tuyal-d, telli-d asqif.)*D kemm, a xalti Faṭīma ? Şbah lıxir d rrebaḥ ! Dya, s tidet-im i d-tenniḍ akka ? Niḡ, a xalti, deg waygar-aneḡ, ulac uḡilif. Yerna nekk, a yelli, lefjer i ttenkarey! Eyya, a xalti, kcem-d: mreḥba yess-m ! ...

FAṬİMA A kem-iεuz Rebbi, yesdum-am sseedi, a xalti tucbiḥt ! ula iyi-d-tiniḍ mreḥba: zgiḡ bezzaf! Mkullass la wen-ttruzuy iqerra-nwen s tebratin-agi-inu... Tusa-yay-d yiwet leeca syur Muḥend, a t-yehrez Rebbi, nniḡ-as ma yeyra-yi-tt-id mmi-m ... lameena, a t-yesdum Rebbi, ahat mazal yuki ?...

DEHBEYYA Ad am-yehrez Muḥend, a xalti! Mazal yekkir, lameena Tura ur yettšetṭil ara: qqim cwiṭ, arḡu-t niḡ ula i txedmed ? ...

FAṬİMA : Ayexti, a Dehbeyya, tettkellixed ! aqecwal am nekk, d acu ara xedmey ? ccyel-iw, d iyimi, ass kamel: cwiṭ-nni kan lqut nekk d wemyar ttnawaley-t yeḡ yumayen tlata

DEHBEYYA : Şşehḥa d lehna, a xalti Faṭīma! Lqut-nni εni drus ? nekk dya, a heqq wagi sennig-ney, a s lqut-nni kan ma srusuy idarren-iw ass kamel !

FAṬİMA : *(Terra tabrat s iciwi-s, teqqim yeḡ tdukkat, tqubel akka lkanun)*

Dya a heqq wagi i s i d-tgulleḍ akka, ula d nekk, ar ass kamel d aman, d isyaren, d asewwi, d leqdic: tamcumt, ad as-yexdem am nekk ! cwiṭ-nni n yeysan d-yeqqimen fukken...

DEHBEYYA (tekcem s axxam, teswa-d afenḡal lqahwa, s lemyawla; tuqem tiqqit di lqae ufenḡal nniḍen, tewwi-yas-t-id)

Ax, a xalti faṭīma ... ad iyi-tesfed, ala tagi teqqim-d ! ...

FAṬİMA : Dya ad iyi-tečč ! ...

DEHBEYYA : Ccix ! Ggulley ccix ! Ar tt-teswed ! Ḥaca ma tyunfad ? ...

FAṬİMA : Ahhh ! a Dehbeyya ! a kem-yunfuy ! A wer awḍey ! (teswa tijyemt-nni yeḡ tikkelt, tsers afenḡal, temceḡ icenfiren-is) A kem-yunfuy ? ... A wi-yessawḍen aḍar-im s tezdeg ? Amzun ur kem-ssineḡ ara ! tezdeg n Dehbeyya At Qasi tella deg wawal...

DEHBEYYA : *(teqqim tsers afus yeḡ umayeg; mqabalent.)*

Annay, a xalti tucbiht, tura d ayen, fukken wussan-nni: A heqq wagi! Ar yettaccar lqut-iw d izan d wanzaden d ixeclawen, haca-m: d ayen, ur ttwaliy ara: fikkent wallen-iw ...

FAṬIMA : Annay, a weltma, lemmer d lebyi ... ur kem-mazal ara i usewwi d leqdic n wexxam ... ulamma yelbey-kem, meena meqqred ula d kemm... Ad ibarek rebbi kan ...

DEHBEYYA : Ibarek-am di tezmert-im, yeħrez-am arraw-im, a xalti tameezuzt !

FAṬIMA : Ad am-yesdum Sseedi, yeħrez-am tasa-m, yesseyzef di leemer-im !

DEHBEYYA : Yesseyzef-am di leemer-im ula d kemm, a xalti, alama teččid n nfeɛ n Muħend d Lħusin: am wass-a, ma yebya Rebbi, a d-asen ! Wamma nekk, tura dayen, uysey. Rebea teslatin ayagi tura i yi-ğğan: eni d nekk ay dir, a xalti !

FAṬIMA : A wer awdent ! uklalent ula d ađar-im ? d aecessas i tt-yugin ! d aecessas n wexxam i tt-yettellifen! Ad am-yeħrez Rebbi Sseedi: ad yaf meyya i tt-yifen !

DEHBEYYA : *(tekcem s axxam, tufa Sseedi mazal-it yettes, la yesxerxur; tuyal-d s amkan-is yer berra.)*

Ayexti, a xalti, ad iđebber aqerruy-is dya d netta: d natta i tt-yettillifen: d natta ara d-izewgen, ara d-yextiren s ufus-is. Lemmer kan d ur iyi-terri ara tmara tura nekk ad ttagmey, akka d tacibat, di tala n yeyzer, tikli n yiwwas! Ur d-ttawdey s ubidun alamma ħusbey...

FAṬIMA : Dya, a weltma, tezrid, ula d nekk akken, nwekkel-asen Rebbi i yirumyen: nniqal zeema xedmen-ay tibernint di taddart, qerben-ay waman: tura, atan yelqen-tt: alamma nettsubbu yer tala! A jeddi Mangellat ! A Ccix Muħend ! qittit di kra yay-d-yernan leetab !....

DEHBEYYA : Amin ! ula d aman, qeđeen-ay-ten! Wissen dya acimi ?

FAṬIMA : Ayexti, yenna-k wemyar a d-yelfu yef lehlak-agi yettuqqten di tmurt: eni cukken deg waman ayen d-yekka. Ssakin, s acu n ddwa weqmen, yerna nnan-as difandi tissit di tbernint alamma eeddan kra n wussan. Nwekkel-asen Rebbi !....

DEHBEYYA : A yelli, d aya! Nniy-am, lweqt-agi, xir tin yemmuten! Tecfid, zik, a xalti tameezuzt, ma nħedder yakk i tigi ?....

FAṬIMA : Uuuk ! d Dehbeyya ! Kemm d-yettadren zik ! eni d ussan-nni ara d-yuyalen ? mazal-ikem! ... ihi Iħeqqa ur teliđ ara, deg unejmae n taddart n yiđelli, Iħeqq weqmen ? nwekkel-as Rebbi d ddnub yak n tilawin i Lħağ Belqasem, lamin

DEHBEYYA : Lħeqq ? ... D acu n Iħeqq ?

FATĪMA : La m-yeqqar wemyar, deg yidelli d asawen, tamettut ara yeffyen wehd-s di taddart yer berra, ur yeddi ara yid-s wergaz, ad tefk eecra duru n lheqq...

DEHBEYYA : Grey-am Rebbi ! ... ay asmi ččiy yemma! Ihi tura, ad ay-qeđen ula d tuffya ur nteffey ara! Ihi, tin ur nešei ara n wergaz, ur tteffey ara ? ur tettruhu ara a d-tzur, ney yur yelli-s ?...

FATĪMA : Dya, s tidet-im ? ... Awal tenniđ-t-id: axir tin yemmuten ! Ayagi yakk di Lhađ Belqasem: deg wasmi i d-yuyal d lamin, segmi yeyra cwit n trumit, ad yettattaf tawriqt deg ufuš-is ad iketteb, yebya ad ay-yewqem “lalwa” ! a t-yekkes Rebbi, axir-as !
...

DEHBEYYA : A weltma, nekk zriy zik

FATĪMA : Zik Zik ! a ufiy-d tesedday tmetttut leenaya xir n wergaz! Am wassa, cfiy yef timan-iw, ad truđ tmetttut di tmurt ar tayed ur teħwađ wi ara yeddun yid-s. cfiy yef setti Tahemmut, – ad as-yeefu Rebbi, – d nettat i iferrun irgazen. Ma d tura, ixuš kan ad ay-weqmen ijadarmiyen ara y-yetteassan ula di taddart ! d aya ! ...

DEHBEYYA : Iħun Rebbi tenniđ-iyi-d ! Ass-agi eezmey nniqal, imi ccyel ur seiy ara, yečča-yi lxiq, nniy-as ad awđey ar Lalla Merquma ...

FATĪMA : Tihinna uzayar ? ih, xas....

DEHBEYYA : Awer tseuđ lexšaš, a xalti tameezuzt ! Ulamma yebeed lħal, nniy-as ad ruħey s leeqel, ulammer s lebat; imi la teqqaređ d lheqq, d ayen ...

FATĪMA: a yelli nwekkel-asen wagi s-nnig-ney !yarna dya la-m qqarentt tettaf lla marquma-yagi d ayen kan. ula d nekk mennay a-tt-id- zurey : ala nettat iyi mazal ur ttesiny-ara nekk niqqal imi cwit elqut i wemyar yella xas ur zmirey ara nniy as ad hrurdey ar ccix a3rab-inna n wedrar : imi d’akka dya netta ar asikarfen tagecirt i lhaj belkacem

(ynima at wa3mer telli-d aseqif tekcem-d imi twala tatima tefhem acimi ulac tayellayt yef lkanun)

Sbah lxir d-arbeh fell-awen ay-at-wexxam !i-ylemzi mazal yekkir ?.... d kemm a nna fatima ?... ihi d armi ... waqila sliy-as i-wargaz-im la-amed-yesawal s-acu yettnadi

Fatima : at huzzey

YNIMA ay-xti winna d kemm i-yezran ma3na yettyid mskin... !atan, nekk argaz a-yi nney ulama s-wallen-is d-sehha-s ma3na, ma xdiy-as ur izzer anda yttedu ...

(Teqqim yef tderjett n-tyurfett id iqublen diyen el kanun tezzi yer dahbeyya.)

Annay yekkaw yimi-w !ggumayakent d-ahkuy tin sliyidelli yur-ney !...annay

Dahbeyya : tefhem tekcem s axxam tecur-d afenjal el qahwa almi yektal tyumit-id s-ufuš-is lemmer a-t-id wali fatima akken yeccur tmekken-as-t i-ynima)

ax... tufid-iyid nniy-as i xalti fatima : ad iyi tesfed ala tiqit a-yi teqqim-d dayen ur ufiy ara i-lbi3 ula marci-nwar ...

YNIMA: dya s-ubuchid ... s lberd !...

DEHBEYYA : xic ! 3eslama-m ! dya ad yefk rebbi lmerd ar tt-teswed !aha !... yelbey-kem (*tettef-d afenjal ; tesgerger deg-s nnefs tyum-it s-ufus is*)

FAṬIMA: yerna ulac-it ula i lbi3

YNIMA:a yelli s watmaten-iw ar tella ar t3um b-el ɣara kan ... llan wid yeccuɣun ttagaden att-id-aɣen ... tetten-t yur wiyad

DEHBEYYA : d-acu akka yedran yur-wen a3ni ? d-acut akka id teslid ?

YNIMA: maci yur-ney i tedra d snat n-tlawin n ttadert inna umizab i 3erran w3raben lam qarent a3ni teddunt yer zyara ney wissen sani mlalent yid-sen di lvaba kksen-asant yak lfetta jjan-tent akk 3aryan

FAṬIMA: aaa nnaɣ a rebbi sar3ey li-lmut ur tentenɣin ara ?

YNIMA: ur tent-nyin ara ma3na axir lemmer mmutent la-m qqarent seg-imi tt3ayident a3ni a3raben-nni rewlen nutni ruɣen yer su tmurt nni fkan-asant tiqendyar yerna ddan-d yidsent almi d amizabsakin....

DEHBEYYA : annay a rebbi, lmut axir ney ala a xalti fatima ?

FAṬIMA: way ! Way ! Way ! Annay a yemma ! Annay ayemma ! Ma d lmut axir ? Annay lemmer mmutent meqqar iten-iɣemmel rebbi wamag akka, tura ttucement nutti yerna cement yak tamurt-nsent ! Annay a rebbi kkes-aɣen axir !

YNIMA ma 3na la-m qqarent deg assen ur d-ffiyent deg uxxam yella ccek aten-tenɣen imawlan-nsent, wissen ?

FAṬIMA a yelli, tigi uklalent ad ttwagezment cwit cwit : samsent tilawin akken llant

DEHBEYYA : geryam rebbi ! i-tlawin ara yettruɣun ad zurent waɣdensent ur ttawint argaz maci timsewqin ?...maci ...

FAṬIMA ayexti nniy-am a dehbeyya lweqt-agi a-xir tin yemmuten ! a yelli limer am zik a3ni attruh tmettut akk ney akka ur yeddi yid-s wargaz, yerna s-tmekhelt ? Ma3na zikk mazal tella lharma mazal i3erdiyen wamma tura a meltma nniy-am tfuk ddunit ad iyi d cey3en lexbar-nsen i sin di fransa

DEHBEYYA : xic ! xic !slama nsen

FAṬIMA: awer tes 3ud i ixicen iselmam mmi-m ,a dehbeyya iherzam tamgert im !... nniy-am llant teswi 3in niden mara twalid tilawin-agi n tura limer ttafey ad xenqey iman-iw

DEHBIYYA: a xalti daya (s usebecbec akken ur d-isel ara mmi-s) attan dya tnegarut a-yi yetlef u3essas sya-i ssebba isit-wureb imi id- isenniɣ ur tettruɣud ara yer zyara wahd-m !sakin imi d-yusa nettat tenna-as byiy attewten ma skatbey dya heqq wagi ...

YNIMA d fatima (yef ubrid) : xic ! xic ! Limer ad yenteq udar-im !...

FATİMA tekker terfed ta3ekkazt-is : nekk dya taqsit agi kan attan thelk-iyi mmi-m a3ni mazal id-yettenkar ?taswa3t ney tameddit ad -uyaley, ad ruhey gunin-iyi waman dacu ayisiwden yer tala n yeyzer meskud meqqar ur yeyli yitij ... ! Nwekel asen rebbi !... jiy-kunt di lahna !...

DEHBEYYA : ruh d wayed a xalti !...

(Ynima din din kan t-taxer-d di tderjet yer tdukkant tettef amkan n fatima. tesen3et s aseqqif)

A yelli !nniy-as a3ni ur teffey ara yak sya-i assa !yerna a3ni tuyal –as ttanumi : m kul sbeḥ attid-ttafey dagi

DEHBEYYA :a weltma atan d ayen twalad :mkul sbaḥ a dd-af tasebbaa :taswi3t ttabratt taswi3t d aya taswa3t daya terza –i aqqaruy-iw sakin nekk cedhay ad swey el qahwaa-w waḥdi am nekk am lmumnin

YNİMA a rebbi ksiyin axir !llant tiyid a waltma ur ttedḥint ara ad-as-tinid ccant ulawen nsen d-arkul atteqim yurem ass kamel setma3 kan n-ufenjal ney n telqimt !a rebbi sser-ay ttxil-k

DEHBEYYA : nekk la dya a weltma iyi neqqen atas ttin ara ad iruḥen s-tiḥerci :ulac i hemley am tin ara id-yesutren kan 3inani i wudem rebbi ulac tidet s-leqzub atan nekkini ...

YNİMA: kemmini ... kemmini ... ma tmetled iman-im yer tigi yak dya xas ... ahat tella tin ara dyecbun adar im ? dya tbkit agi n fatima at-lḥaj tes3a idrimen ara tt-yeccen

DEHBEYYA : grey-am rebbi

YNİMA: a yelli, kemm d-nniya !s wuzzu n watmaten-iw ar dayen is-ara-tay yak tamurt –agi !ma3na yeccur wul-is d cceḥa d-lbarud ;a yelli taba3 limmer tettedḥi ur tettelif ara reb3a teslatin

DEHBEYYA : a3ni d nettat

YNİMA ay-asmi nniy-am kemm d nniya !hi tettammed –t mara amt

Eqqar d-arraw iw itentyugin

DEHBEYYA : nekk, tin ayigalen ttamney-t imi nekk xarttum ur saḥnatey-ara

YNİMA : nniy-am kemm d kemm ... dya tagi kan swiy yur-m ad iyi-tuyal d lbard ...

DEHBEYYA : xic ! xic ! Ulayyer limin

YNİMA: awer tes3ud i-ixicen !ar dnettatt i-itelfen snat n-tlawin i-muḥend d snat n tlawin i-lḥusin

DEHBEYYA :(tekker, tekcem s axxam tufa mmi-s akken kan yerbeḥ degg ides teddem tayellayt tewwi-tt yid-s yer berra tuyal s amkan is)

ahder kan s-la3qel ammer atid-nessaki ... !...ihi sakin ...amek (di syin uyalent hedrent kan s'usebecbec deg mezuḥ ar umezuḥ)

Table des matières

Table des matières

Introduction générale :	Page 08
Chapitre I : Le genre du discours théâtral : naissance et évolution	
définitions de théâtre :	Page 15
Origine du théâtre (naissance):	Page 16
Diversité du théâtre :	Page 16
Fonction et langage du théâtre	Page 17
Le verbal.....	Page 17
Le non verbal.....	Page 18
Les grand genres du theatre	Page 18
A. Latragédie	Page 18
8. Origine du genre	Page 18
9. Bref historique	Page 18
10. Caractéristiques.....	Page 19
11. Auteurs	Page 20
12. Un genre dérivé : la tragi-comédie	Page 21
B. Lacomédie	Page 21
Origine du genre	Page 21
Bref historique	Page 22
3) Caractéristiques	Page 23
4) Auteurs	Page 24
C.le drame romantique :	Page 25
1) Origine et Historique	Page 25
2) Caractéristiques	Page 26
3) Auteurs	Page 26
3) les sous genres du théâtre	Page 27
✓ Le Drame	Page 27
✓ Le Vaudeville	Page 27
✓ LeDrame Bourgeois	Page 28
✓ LeThéâtrede la Responsabilité	Page 28

✓ Le Théâtre de l'Absurde	Page 28
✓ Le théâtre de boulevard	Page 28
<u>4) les composants du genre theatral</u>	Page 29
4.1) Les caractéristiques du genre théâtral	Page 29
❖ Le nom des personnages	Page 29
❖ Les didascalies	Page 29
❖ Les répliques	Page 30
❖ la double énonciation.....	Page 30
4.2) Les différentes modalités de la parole au théâtre	Page 31
3.1 l'action dramatique	Page 31
1. L'exposition	Page 31
le nœud de l'intrigue	Page 31
2. Les péripéties	Page 31
3. Le dénouement	Page 32
. les règles classiques	Page 32
❖ La Règle des Trois Unités	Page 33
➤ L'unité d'action :	Page 33
➤ L'unité de temps :	Page 34
➤ L'unité de lieu:	Page 34

Chapitre II : L'émergence du discours théâtral kabyle

1) L'émergence et l'évolution du théâtre algérien :	Page 39
<u>1-1) Les racines populaires du théâtre algérien:</u>	Page 45
2) Le théâtre kabyle : histoire, évolution et catégories	Page 46
La dénomination du théâtre kabyle :	Page 50
Les périodes d'évolution et d'émergence du théâtre kabyle :	Page 51
1) La première période : (1945-1954)	Page 52
2) La deuxième période: (1954- 1963)	Page 53
3) La troisième période: (1963-1980)	Page 53
4) La quatrième période : (1979-1988)	Page 54
5) La cinquième période : (1988-2001)	Page 56

6) La sixième période : (de 2001 à nos jours).....	Page 57
3) Les types du théâtre kabyle :	Page 58
2-3-1 Le théâtre médiatisé :	Page 58
2-3-1-1 Le théâtre radiophonique kabyle :	Page 58
2-3-1-2 Le théâtre enregistré :	Page 59
2-3-2 Le théâtre représenté :	Page 60
2-3-3 Le théâtre écrit :	Page 60

Chapitre III : Analyse discursive des données du corpus

1) Organisation textuelle du discours selon D. MAINGUEN	Page 64
1.1) Le genre de ce texte	Page 64
1.2) La singularité ou l'imitation de Hamza BOUKIR dans le découpage scénique et l'organisation de son texte	Page 65
1.3) Type de texte	Page 67
1.4) La séquence dominante	Page 67
1.5) Intention de communication	Page 67
1.6) La focalisation	Page 67
1.7) L'énoncé	Page 67
L'énoncé	Page 67
✓ Les embrayeurs	Page 67
Les embrayeurs personnels	Page 67
❖ Les adjectifs démonstratifs	Page 67
❖ Les embrayeurs spéciaux temporels	Page 67
Les indices spacieux	Page 67
Les indices Temporels	Page 67
Les temps verbaux	Page 67
2) Présentation de la pièce	Page 68
2.1) Les premières constatations	Page 69
2.2) Analyse formels des actes	Page 69
2.2.1) Le découpage en acte	Page 69

❖ Le premier acte	Page 69
❖ Le deuxième acte	Page 69
❖ Le troisième acte	Page 69
2.2.2) l'organisation de la pièce	Page 70
❖ La scène d'exposition	Page 70
❖ Le conflit	Page 70
❖ Le dénouement	Page 70
❖ La situation finale	Page 70
2.2.3) Le temps et le lieu de la pièce	Page 71
• Le temps	
• Le lieu	
3) Analyse discursive de la première pièce.....	Page 72
3.1) Les personnages	Page 72
3.1.1) La hiérarchie des personnages	Page 73
❖ Le protagoniste	Page 73
❖ Le confident	Page 73
❖ Les secondaires	Page 73
❖ Les figurants	Page 74
3.1.2) Le portrait et le profil des personnages	Page 74
3.1.3) Typologie des personnages	Page 76
Les types comiques	Page 76
Types sociaux	Page 77
✓ Les personnages individualisés	Page 77
3.1.4) Schéma actanciel de la première pièce	Page 77
2.1.5) Couple dominant / dominé	Page 78
3.2) Les dialogues	Page 79
3.2.1) Les dialogues	Page 79
✓ La réplique	Page 80
✓ La tirade:	Page 80
✓ Les stichomythies :	Page 81
✓ L'aparté :	Page 82
✓ Les trilogues :	Page 82
3.2.2) Les six fonctions du langage jakobson	Page 83

❖ la fonction expressive ou émotive	Page 83
❖ la fonction conative ou bien impressive	Page 83
fonction referentielle	Page 83
❖ la fonction phatique	Page 84
❖ <i>la fonction métalinguistique</i>	Page 84
❖ fonction poétique	Page 84
3.3) Les didascalies	Page 85
❖ Les Didascalies initiales	Page 85
✓ Didascalie Initiale	Page 85
didascalies internes	Page 85
✓ Les didascalies externes	Page 86
<u>1) La deuxième pièce</u>	Page 87
4) organisation textuelle « afenjal el qahwa »	Page 87
4.1) Le genre de ce texte	
4.2) La singularité ou l'imitation de Hamza BOUKIR dans le découpage scénique et l'organisation de son texte	Page 90
4.3) Type de texte	Page 91
4.4) La séquence dominante	Page 91
4.5) Intention de communication	Page 91
4.6) La focalisation	Page 91
4.7) L'énoncé	Page 92
L'énoncé	Page 92
Les embrayeurs	Page 92
Les embrayeurs personnels	Page 92
❖ Les adjectifs démonstratifs	Page 92
❖ Les embrayeurs spéciaux temporels	Page 92
Les indices spacieux	Page 92
Les indices Temporels	Page 92
Les temps verbaux	Page 92
5) Présentation de la pièce	Page 93
5.1) Les premières constatations	Page 93

5.2) Analyse des actes	Page 93
✓ La première scène (séquence)	Page 93
✓ La deuxième scène (séquence)	Page 94
✓ La troisième scène (séquence)	Page 94
5.3) La structure de la pièce	Page 94
✓ La scène d'exposition	Page 94
Son premier personnage	Page 94
Son deuxième personnage	Page 94
Son troisième personnage	Page 95
✓ Le conflit	Page 95
✓ Le dénouement	Page 95
5.4) Le temps et le lieu de la pièce	Page 96
• Le temps :	Page 96
• Le lieu	Page 96
6.1) Les personnages	Page 96
6) Analyse discursive de la deuxième pièce.....	Page 96
6.1.1) La hiérarchie des personnages	Page 96
❖ Le protagoniste	Page 96
❖ confidant	Page 96
❖ Les secondaires	Page 97
❖ Les Figurants	Page 97
6.1.2) Portrait et profil des personnages.....	Page 97
6.1.3) Typologie des personnages	Page 97
Les types comiques	Page 100
Types sociaux	Page 100
✓ Les personnages individualisés.....	Page 100
6.1.4) Le schéma narratif de la deuxième pièce	Page 100
6.1.5) Couple dominant / dominé	Page 101
6.2) Le dialogue.....	Page 102
✓ Les répliques :	Page 102
L'aparté.....	Page 103

✓ Les « trilogues »	Page 104
6.3) Les six fonctions du langage (roman jackobson)	Page 104
❖ la fonction conative ou bien impressivE	Page 104
❖ la fonction referentielle	Page 104
❖ Fonction phatique	Page 105
❖ la fonction métalinguistique.....	Page 105
❖ la fonction poétique	Page 105
6.4) Didascalies	Page 106
❖ Didascalies initiales	Page 106
❖ Les didascalies internes	Page 106
❖ Les Didacsalies externes	Page 106
7) La place du public dans le théâtre	Page 106
8) Tableau de comparaison..	Page 108
Conclusion générale	Page 112
Bibliographie	Page 116
Résumé en kabyl.....	Page 121
Corpus	Page 126